

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La influencia silenciada: Paul Dukas y la música española
de la Edad de Plata**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Pilar Serrano Betored

Directora

Elena Torres Clemente

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La influencia silenciada:
Paul Dukas y la música española de la Edad de Plata

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Pilar Serrano Betored

Dirigida por:

Dra. Elena Torres Clemente



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Pilar Serrano Betored
con número de DNI/NIE/Pasaporte 53241750-Q, estudiante en el Programa
de Doctorado Musicología,
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

"La influencia silenciada: Paul Dukas y la música española de la Edad de Plata"

y dirigida por: Elena Torres Clemente

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 29 de abril de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral se ha convertido en una realidad gracias a la ayuda de personas e instituciones que durante los últimos cinco años me han permitido desarrollar y finalizar este proyecto de investigación.

La más importante de esas personas ha sido Elena Torres Clemente, a quien debo el mayor agradecimiento no solo por hacerse cargo de la dirección de esta tesis doctoral, sino por su ayuda definitiva a la hora de conseguir las circunstancias económicas y temporales necesarias para que yo pudiera llevar a cabo un proyecto como este. Su implicación personal, sus consejos, su generosidad y su paciencia exceden con mucho sus obligaciones como directora de tesis y suponen un modelo a seguir, tanto a nivel profesional como humano. Sin su confianza y profesionalidad esta tesis no existiría. Muchas gracias, Elena.

Quiero extender este agradecimiento a Javier Suárez-Pajares, por sus consejos en el capítulo dedicado a Joaquín Rodrigo, y a todos los profesores del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, que desde mi llegada a Madrid en el año 2010 me han formado como musicóloga, siendo mis referentes y guías durante la Licenciatura de Historia y Ciencias de la música, el Máster de Música Española e Hispanoamericana y durante estos últimos años de doctorado.

Me gustaría también dar las gracias a todos los bibliotecarios, archiveros y profesionales de las más de 20 instituciones consultadas y visitadas durante la realización de esta investigación, con especial mención a Elena García de Paredes y Dácil González Mesa del Archivo Manuel de Falla, por haberme dado siempre las mayores facilidades en la consulta de sus fuentes, a Paula Lorenzo y Cecilia Rodrigo de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, por recibirme siempre con toda su amabilidad y a todos los responsables de la sección de música de la Bibliothèque Nationale de France, que durante el verano de 2016 tanto me ayudaron en la consulta de sus fondos. Gracias también a Matías Company Casas, por su ayuda en la edición y maquetación de esta tesis.

De mi estancia en París, quiero agradecer muy especialmente a la musicóloga francesa Marie Duchêne-Thégarid, quien tuvo la generosidad de orientarme acerca de mis búsquedas en diferentes archivos y bibliotecas parisinas, así como facilitarme algunas fuentes inaccesibles de la École Normale de Musique que eran fundamentales para mi investigación.

Tampoco puedo dejar de dar las gracias a los familiares de algunos de los compositores que aparecen en esta tesis y que tuvieron la amabilidad de acceder a ser entrevistados por mí, así como facilitarme toda la documentación e información posibles: Jane Durán y Lucy Durán, hijas del compositor Gustavo Durán; María Jesús Arimany y Nacho Arimany, sobrina y sobrino-nieto de la compositora María de Pablos; y Cecilia Rodrigo, hija de Joaquín Rodrigo.

Otro pilar fundamental que ha hecho posible esta tesis doctoral ha sido la Residencia de Estudiantes. Quiero dar las gracias al Ayuntamiento de Madrid por la beca que me concedió durante los años 2016-2018 y que me permitió vivir una de las experiencias más hermosas y transformadoras de mi vida. Sin esta beca, mis circunstancias económicas en Madrid hubieran sido mucho más adversas y la finalización de mi tesis doctoral hubiera peligrado.

En este sentido, quiero agradecer a todos mis compañeros de la “colina de los chopos” el haber compartido conmigo sus procesos creativos y sus investigaciones en disciplinas tan diferentes a la mía, así como haberme acompañado y ayudado en mi propio proceso de investigación. Gracias muy especiales a Arantxa, María Elena, Álvaro, Miguel y Carmen, porque nuestra amistad sobrevuela ya la residencia y promete estar a espaldas del tiempo, “soñando viejas luces de Hungría / por los rumores de la tarde tibia”.

Gracias a mis amigos del alma, por haber sido espectadores pacientes y generosos de este proceso de investigación: Lucía, Cristina, Tamara, Eva, Uxía y María Elena.

A mis hermanos, Jorge y Carlos. Gracias a mis sobrinos, Julia y Mateo, por llenar de alegría nuestras vidas. Nunca Suecia estuvo tan cerca.

Por último, quiero dar las gracias a mis padres, Vicente y Conchi, por su apoyo y amor incondicionales y por haber inculcado en mí el valor del esfuerzo y el amor a la música. A ellos está dedicada esta tesis.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
ÍNDICE.....	7
Índice de imágenes	11
Índice de tablas	15
Índice de ejemplos musicales.....	17
RESUMEN	21
ABSTRACT	23
PRÓLOGO.....	25
CRITERIOS DE EDICIÓN	27
INTRODUCCIÓN	29
Interés del tema y justificación de la investigación	29
Estado de la cuestión	30
Hipótesis inicial.....	43
Objetivos	44
Fuentes.....	45
Marco teórico y metodología.....	49
Estructura del trabajo.....	51
CAPÍTULO 1. RECEPCIÓN DE PAUL DUKAS EN ESPAÑA (1900-1939): HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS CAUSAS QUE CONDUJERON A SU ELECCIÓN COMO MAESTRO	53
1.1. <i>L'Apprenti sorcier</i> : el doble filo de un éxito mundial.....	58
1.2. La <i>Symphonie en ut majeur</i> , la <i>Sonate</i> y <i>Polyeucte</i> : tres obras clásicas en el apogeo del Impresionismo musical	70
1.3. Música escénica: <i>La Péri</i> y <i>Ariane et Barbe-bleue</i>	76
1.4. Valoraciones sobre el conjunto de su producción. Principales reproches y reconocimientos	87

PARTE I. MAGISTERIO PRIVADO DE PAUL DUKAS (1890-1914)	105
INTRODUCCIÓN. DUKAS, ¿UN PROFESOR PRIVADO O UN AMIGO DESINTERESADO?	107
CAPÍTULO 2. ISAAC ALBÉNIZ Y PAUL DUKAS: UNA AMISTAD HECHA MÚSICA.....	117
2.1. Relación personal y familiar	122
2.2. Albéniz, un nuevo orquestador	138
2.2.1. Obertura vs. Preludio, <i>Polyeucte</i> vs. <i>Merlin</i>	140
2.2.2. <i>Pepita Jiménez</i> 1899: una reorquestación dukasiana.....	154
2.2.3. <i>Catalonia</i> o la sombra de <i>L'Apprenti sorcier</i>	160
2.3. <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> : un Dukas atípico para un homenaje encubierto.....	169
CAPÍTULO 3. MANUEL DE FALLA Y PAUL DUKAS: UNA RELACIÓN EN TRES ACTOS.....	179
3.1. El magisterio directo en París: 1907-1914.....	179
3.2. Viajes, proyectos y reencuentros: 1914-1930.....	189
3.3. Relación epistolar: 1931-1935	199
3.4. El discípulo estudia al maestro: partituras de referencia.....	204
3.5. Un testimonio de gratitud: <i>Pour le tombeau de Paul Dukas</i>	219
PARTE II. MAGISTERIO REGLADO DE PAUL DUKAS (1926-1935).....	237
INTRODUCCIÓN. DUKAS, UN DOCENTE ENTRE DOS INSTITUCIONES: LA ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE Y EL CONSERVATOIRE DE PARÍS	239
1.1. Inicio y decisión de su actividad pedagógica.....	240
1.2. Significado y estrategias publicitarias empleadas por las instituciones	251
1.3. Alumnos que pasaron por sus aulas.....	257
1.4. Sistema pedagógico empleado	268
CAPÍTULO 4. UN ALUMNO AVENTAJADO: JOAQUÍN RODRIGO.....	281
CAPÍTULO 5. JESÚS ARÁMBARRI: UN COMPOSITOR EN CONSTRUCCIÓN	329

CAPÍTULO 6. <i>A CONTRATEMPO</i> : MARÍA DE PABLOS EN UN MUNDO PARA HOMBRES.....	369
CAPÍTULO 7. ARTURO DÚO VITAL: DOS AÑOS Y UNA TRANSFORMACIÓN DEFINITIVA	431
CAPÍTULO 8. UN ALUMNO FUGAZ: EL POLIFACÉTICO GUSTAVO DURÁN	457
CAPÍTULO 9. <i>DESDE Y HACIA</i> LA BANDA. EL VIAJE CIRCULAR DE JOAQUÍN VILLATORO.....	467
CAPÍTULO 10. JOAQUÍN NIN-CULMELL: EL ALUMNO DEL DISCÍPULO	481
CAPÍTULO 11. BARTOMEU OLIVER I MARTÍ: DE LA ISLA AL EPICENTRO	493
CAPÍTULO 12. LA ÚLTIMA LECCIÓN: FRANCISCO ESCUDERO EN EL EPÍLOGO DE DUKAS	511
CONCLUSIONES	523
BIBLIOGRAFÍA	537
ANEXO I. Transcripción y traducción de la correspondencia Dukas-Albéniz. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, sig. M. 986-34.....	547
ANEXO II. Borrador manuscrito. Manuel de Falla: <i>Homenajes: N° 4. A Paul Dukas</i> . Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. LXXXVIA2	571
ANEXO III. Instrumentación definitiva. Manuel de Falla: <i>Homenajes: N° 4. A Paul Dukas</i> . Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. LXXXVIA3.....	575

ÍNDICE DE IMÁGENES

Gabriel Fauré con Isaac Albéniz, Léon Jehin y Clara Sansoni. 1906.....	121
Gabriel Fauré en casa de Albéniz, en Beaumettes, Niza. 1907.....	121
Dedicatoria manuscrita de Paul Dukas a Laura Albéniz.....	175
Programa de concierto, 13 abril 1907, Teatro Real de Madrid.....	181
Paul Dukas y sus alumnos en el Conservatorio de París, 1929.....	187
Postal de Dukas enviada a Falla, con fotografía de Notre Dame y La Cité, 1918.....	193
Manuel de Falla: Apuntes manuscritos contenidos en la partitura de <i>La Péri</i>	211
Dedicatoria manuscrita de Paul Dukas a Manuel de Falla, 1934.....	214
Anotaciones manuscritas de Manuel de Falla en la partitura de <i>L'Apprenti sorcier</i>	218
Anotaciones de Manuel de Falla.....	230
Folleto de presentación de la École Normale de Musique para el curso 1928- 1929.....	241
Nombramiento de Paul Dukas como Inspector de la enseñanza musical.....	248
Nombramiento de Paul Dukas como miembro del Consejo Superior de Enseñanza del Conservatoire de París.....	249
Itinerario de Inspección para el curso 1924-1925.....	250
Folleto de presentación de la École Normale de Musique para el curso 1928- 1929.....	252
Anuncio publicado en <i>Le Monde Musical</i> , Núm. 1, París, I-1926, p. 37.....	253
Folletos de presentación de la École Normale de Musique para los cursos 1924- 1925 y 1928-1929.....	254
Portada de <i>Le Monde musical</i> , Núm. 9, 1-IX-1926.....	256
Programas de mano de los conciertos de final de curso de la asignatura de composición de la École Normale de Musique de 1928 y 1931.....	258
École Normale de Musique. Exámenes de 1932.....	259

Libro de matrícula de la asignatura de composición para el curso 1927-1928 de la École Normale de Musique.....	260
Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1932-1933.....	264
Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1933-1934.....	265
Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1934-1935.....	266
Clase de composición de Paul Dukas. Conservatoire de París, 1928.....	268
Elsa Barraine y Paul Dukas.....	278
Fundadores del patronato Gortázar y cantidades aportadas.....	330
Certificados de la École Normale de Musique.....	332
Carnet de alumno de Jesús Arámbarri en la École Normale de Musique (1931-1932).....	333
Recibo de matrícula de la École Normale de Musique (1929-1930).....	333
Programa del concierto celebrado el 23 de mayo de 1931 en la École Normale de Musique.....	334
<i>A orillas del sena</i> , autógrafo de Jesús Arámbarri.....	343
Contraportada de la partitura <i>In memoriam</i> , Jesús Arámbarri.....	350
Portada partitura <i>Ocho canciones vascas</i> , Jesús Arámbarri.....	356
Escena del estreno de <i>Aiko-Maiko</i> de Jesús Arámbarri, el 9 de junio de 1964 en el Teatro Arriaga de Bilbao.....	362
Fotografía de Dukas dedicada a Arámbarri.....	366
Pablo de Pablos y Manuela Cerezo.....	370
María de Pablos junto a sus hermanas Trinidad y Juliana.....	371
Expedientes de María de Pablos como alumna del Conservatorio madrileño.....	372
María de Pablos tras la obtención de la pensión de Roma.....	378
María de Pablos y Manuela Cerezo en Roma, 1928.....	385
Postal de Joaquín Turina enviada a María de Pablos.....	390

Programa del concierto en la casa de España en Roma.....	392
Expediente de María de Pablos en la Real Academia de España en Roma.....	399
Expediente personal docente de María de Pablos.....	401
Expediente personal docente de Rafaela González y Fernández.....	401
Boletín de notas de María de Pablos Cerezo en la École Normale de Musique de París. Junio 1931.....	410
Expediente de María de Pablos en la Real Academia de España en Roma.....	422
María de Pablos junto a sus padres, Pablo y Manuela en el Sanatorio Esquerdo.....	427
Programa de concierto de la École Normale de Musique, 1931.....	434
Portada de la partitura <i>Krótales</i> , de Arturo Dúo Vital, 1931.....	446
Portada de la partitura <i>Molinos isleños</i> de Arturo Dúo Vital, 1933.....	451
Expediente de Gustavo Durán en el RCSMM. 1925-1926.....	458
Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.....	462
Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.....	463
Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.....	463
Expediente de Joaquín Villatoro en el Conservatorio de Córdoba.....	468
Página de <i>Boletín Musical</i> , 1930.....	470
Certificados del alcalde de Castro del Río, 1930.....	472
Carta de Joaquín Villatoro a la Diputación Provincial de Córdoba, 1930.....	473
Ejercicio de oposición de Joaquín Villatoro, 1930.....	474
Expediente de Joaquín Villatoro en el RCSMM.....	475
Fragmento de Acta de comisión celebrada el 9 agosto 1932.....	477

Carta de presentación de candidatura de Francisco Escudero, 1932.....	513
Examen de oposición para la obtención de una beca de composición convocada por la Diputación de Guipúzcoa, 1932.....	515
Expediente académico de Francisco Escudero en el RCSMM, 1933.....	518

ÍNDICE DE TABLAS

Obras de Dukas estrenadas en España hasta 1939.....	57
Fuentes del Preludio de <i>Merlin</i>	144
Plantilla orquestal de <i>Polyeucte</i> , <i>L'Apprenti sorcier</i> y <i>Merlin</i>	147
Plantillas orquestales de <i>L'Apprenti sorcier</i> y <i>Catalonia</i>	161
Estructura de <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> , Paul Dukas.....	173
Estructura de <i>Azulejos</i> , Isaac Albéniz, según Manuel Martínez Burgos.....	174
Reencuentros Falla-Dukas (1919-1931).....	198
Alumnos españoles de Paul Dukas en enseñanzas regladas.....	257
Alumnos de composición del curso 1928-1929.....	261
Alumnos de composición del curso 1930-1931.....	261
Alumnos de composición de Paul Dukas en el Conservatoire de París (1927-1935).....	267
Alumnos españoles de Dukas y duración de su magisterio.....	529
Alumnos españoles de Pedrell, Debussy y Dukas.....	530
Alumnos españoles de Dukas y tipos de influencia recibida.....	534

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Paul Dukas, <i>Polyeucte</i> , cc. 345-349.....	148
Isaac Albéniz, “Preludio”, <i>Merlin</i> , cc. 91-95.....	149
Paul Dukas, <i>Polyeucte</i> , cc. 354-358.....	150
Isaac Albéniz, “Preludio”, <i>Merlin</i> , cc. 101-105.....	150
Paul Dukas, <i>Polyeucte</i> , cc. 16-22.....	151
Isaac Albéniz, “Preludio”, <i>Merlin</i> , cc. 88-89.....	151
Paul Dukas, <i>Polyeucte</i> , cc. 1-3.....	152
Isaac Albéniz, Preludio de <i>Merlin</i> , cc. 71-75.....	152
Isaac Albéniz, <i>Pepita Jiménez</i> , Acto I, nº 27, cc. 1-17.....	156
Paul Dukas, <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> , Acto I, nº 41, cc. 1-8.....	157
Isaac Albéniz, <i>Pepita Jiménez</i> , Acto I, nº 5, cc. 9-16.....	158
Isaac Albéniz, <i>Pepita Jiménez</i> , Acto I, nº 28, cc. 1-10.....	158
Isaac Albéniz, <i>Pepita Jiménez</i> , Acto II, nº 1, cc. 12-20.....	159
Isaac Albéniz, <i>Pepita Jiménez</i> , Acto II, nº 3, cc. 22-28.....	159
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 49, cc. 16-26.....	162
Isaac Albéniz, <i>Catalonia</i> , nº 12, cc. 3-8.....	162
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 23, cc. 1-7.....	163
Isaac Albéniz, <i>Catalonia</i> , nº 9, cc. 5-9.....	163
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 49, cc. 16-26.....	164
Isaac Albéniz, <i>Catalonia</i> , nº 19, cc. 1-7.....	165
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 49, cc. 16-26.....	165
Isaac Albéniz, <i>Catalonia</i> , nº 65, cc. 1-8.....	166
Paul Dukas, Tema del agua, <i>L’Apprenti sorcier</i> , cc. 2-3.....	166
Paul Dukas, Tema de la escoba, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 7, cc. 1-10.....	167
Paul Dukas, Tema del aprendiz, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 11, cc. 1-13.....	167
Paul Dukas, Tema del maestro, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 14, cc. 1-7.....	167

Isaac Albéniz, Tema principal, <i>Catalonia</i> , nº 21, cc. 1-17.....	167
Isaac Albéniz, <i>Catalonia</i> , nº 9, cc. 5-8.....	168
Paul Dukas, <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> , cc. 1-3.....	170
Isaac Albéniz, <i>Malagueña</i> , cc. 64-69.....	171
Paul Dukas, <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> , cc. 60-63.....	171
Paul Dukas, <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> , cc. 64-67.....	172
Paul Dukas, <i>Vocalise-étude (alla gitana)</i> , cc. 21-24.....	172
Isaac Albéniz, “Málaga”, <i>Iberia</i> , c. 20.....	173
Paul Dukas, <i>Ariane et Barbe-bleue</i> , Acto I, cc. 9-11.....	207
Manuel de Falla, <i>La vida breve</i> , Acto II, cc. 286-289.....	208
Paul Dukas, <i>Ariane et Barbe-bleue</i> , Acto I, cc. 13-16.....	208
Paul Dukas, <i>La Péri</i> , cc. 34-35, violines I.....	210
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 47, cc. 1-8, trompas.....	216
Manuel de Falla, <i>La vida breve</i> , Acto II, cc. 225-232, trompas.....	216
Paul Dukas, <i>L’Apprenti sorcier</i> , nº 55, cc. 16-18.....	217
Manuel de Falla, <i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i> , cc. 36-38.....	225
Paul Dukas, <i>Sonate</i> , tercer movimiento, cc. 202-210.....	225
Manuel de Falla, <i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i> , cc. 36-37.....	226
Manuel de Falla, <i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i> , cc. 1-2.....	226
Manuel de Falla, <i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i> , cc. 41-42.....	227
Paul Dukas <i>Sonate</i> , Primer movimiento, c. 44.....	228
Manuel de Falla, <i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i> , c. 3.....	228
Manuel de Falla, <i>Homenajes: No. 4. A Paul Dukas</i> , cc. 1-4.....	229
Paul Dukas, <i>Ariane et Barbe-bleue</i> , acto II, nº 71, cc. 1-3.....	232
Paul Dukas, <i>La Péri</i> , nº 9, cc. 1-4.....	233
Joaquín Rodrigo, “Gritería final”, <i>Cinco piezas infantiles</i> , cc. 131-133.....	299

Joaquín Rodrigo, “Son chicos que pasan”, <i>Cinco piezas infantiles</i> , cc. 80-85.....	301
Joaquín Rodrigo, “Después de un cuento”, <i>Cinco piezas infantiles</i> , c. 10.....	301
Joaquín Rodrigo, “Mazurca”, <i>Cinco piezas infantiles</i> , cc. 73-75.....	302
Joaquín Rodrigo, “Giga”, <i>Tres viejos aires de danza</i> , cc. 1-5.....	304
Joaquín Rodrigo, “Giga”, <i>Tres viejos aires de danza</i> , cc. 56-60.....	304
Joaquín Rodrigo, <i>Preludio para un poema a la Alhambra</i> , cc. 116-118.....	306
Joaquín Rodrigo, <i>Preludio para un poema a la Alhambra</i> , cc. 116-118.....	307
Joaquín Rodrigo, <i>Zarabanda Lejana</i> , cc. 31-35.....	309
Joaquín Rodrigo, <i>Villancico</i> , cc. 24-29.....	310
Joaquín Rodrigo, <i>Sonada de adiós</i> , cc. 4-12.....	324
Joaquín Rodrigo, <i>Sonada de adiós</i> , cc. 28-37.....	325
Joaquín Rodrigo, <i>Sonada de adiós</i> , cc. 56-58.....	326
Jesús Arámbarri, <i>Gabon-çar Sorginak</i> , cc. 1-6.....	339
Jesús Arámbarri, <i>Gabon-çar Sorginak</i> , cc. 87-94.....	340
Jesús Arámbarri, <i>Gabon-çar Sorginak</i> , cc. 152-156.....	340
Jesús Arámbarri, <i>Fantaisie Espagnole</i> , cc. 1-10.....	345
Jesús Arámbarri, <i>Cuatro impromptus</i> , 1er movimiento, cc. 1-6.....	347
Jesús Arámbarri, <i>Cuatro impromptus</i> , 1er movimiento, cc. 25-28.....	348
Jesús Arámbarri, <i>Cuatro Impromptus</i> , 3er movimiento, cc. 144-148.....	348
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 122-125.....	351
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 100-102.....	352
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 29-38.....	352
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 16-20.....	353
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 47-49.....	353
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 66-69.....	354
Jesús Arámbarri, <i>In Memoriam</i> , cc. 116-119.....	354

Jesús Arámbarri, “Meremaitia”, <i>Ocho canciones vascas</i> , cc. 22-27.....	358
Jesús Arámbarri, “Anderegeya”, <i>Ocho canciones vascas</i> , cc. 32-36.....	359
Jesús Arámbarri, “Tun Kurún Kutún”, <i>Ocho canciones vascas</i> , cc. 28-32.....	360
Jesús Arámbarri, “Amak ezcondu ninduen”, <i>Ocho canciones vascas</i> , cc. 21- 24.....	360
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 45-50.....	363
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 62-67.....	364
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 134-135.....	364
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 158-165.....	365
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 201-208.....	365
Jesús Arámbarri, <i>Aiki-Maiko</i> , cc. 234-239.....	366
Arturo Dúo Vital, <i>Krótalos</i> , cc. 19-21.....	447
Arturo Dúo Vital, <i>Krótalos</i> , cc. 56-62.....	448
Arturo Dúo Vital, <i>Rondo pour quatuor d’orchestre</i> , cc. 50-56.....	449
Arturo Dúo Vital, <i>Molinos isleños</i> , cc. 6-13.....	453
Arturo Dúo Vital, <i>Molinos isleños</i> , cc. 164-168.....	454
Arturo Dúo Vital, <i>Molinos isleños</i> , cc. 60-63.....	454
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena Salvaje</i> , cc. 1-39.....	499
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena Salvaje</i> , nº 14, cc. 7-14.....	500
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena Salvaje</i> , cc. 161-182.....	501
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena Salvaje</i> , cc. 219-226.....	502
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena Salvaje</i> , cc. 305-313.....	503
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena incaica</i> , cc. 1-17.....	504
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena incaica</i> , nº 14, cc. 7-14.....	505
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena incaica</i> , nº 29, cc. 6-11.....	505
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena incaica</i> , nº 32, cc. 21-24.....	505
Bartomeu Oliver i Martí, <i>Escena incaica</i> , nº 30, cc. 1-4.....	506

RESUMEN

El objeto de estudio de esta Tesis Doctoral es la influencia ejercida por el compositor francés Paul Dukas sobre la música española del siglo XX, centrándose, especialmente, en la relación de este compositor con cada uno de sus alumnos españoles.

El vínculo de Paul Dukas con los compositores españoles formados en la primera mitad del siglo XX es notable. Muestra de ello son su amistad con Isaac Albéniz, la relación profesor-alumno que mantuvo con Manuel de Falla y el magisterio que ejerció sobre Joaquín Rodrigo, Jesús Arámbarri, Arturo Dúo Vital, María de Pablos Cerezo, Gustavo Durán, Joaquín Villatoro Medina, Joaquín Nin-Culmell, Bartomeu Oliver i Martí y Francisco Escudero, desde su puesto como profesor de composición en la École Normale de Musique y en el Conservatoire de París. Una investigación exhaustiva de este vínculo de Dukas con la música española incluye averiguar cómo y hasta qué punto su magisterio trasladó a todos los compositores españoles mencionados la técnica orquestal y el ideario estético de la moderna escuela francesa de las primeras décadas del siglo XX, así como evaluar el papel de Dukas como “protector” y consejero de los entonces jóvenes músicos españoles que llegaron a París con la intención de estudiar composición y abrirse un hueco en la vida musical del momento.

El principal interés de este tema reside en la fuerte presencia de Paul Dukas en la música española de primera mitad del siglo XX, ya sea como maestro o como referente directo. Es destacable también que esta influencia contrasta con la escasa o nula atención que ha recibido su figura en los estudios musicológicos hasta el momento, eclipsada por la presencia de su compatriota Claude Debussy.

De hecho, si nos ceñimos a los datos y tenemos presente el número y la calidad de los discípulos que pasaron por sus aulas, podríamos llegar a considerar a Dukas como a uno de los “padres”, iniciadores o modelos de la música española de primera mitad del siglo XX, replanteándonos incluso el peso de Pedrell en esta tarea, algo que la musicología española, hasta el momento, ha dado por verdad incuestionable. A través de esta investigación pretendemos demostrar la importancia que tuvo Paul Dukas sobre la música española de la Edad de Plata.

ABSTRACT

This PhD dissertation reviews the influence that the French composer, Paul Dukas, had on the Spanish music of the twentieth century. The focus is on the relationship he had with his Spanish students.

The bond between Paul Dukas and the Spanish composers formed during the first half of the twentieth century is significant and it will be discussed throughout this study: the friendship with Isaac Albéniz, the teacher-student relationship he had with Manuel de Falla and the didactic influence on Joaquín Rodrigo, Jesús Arámbarri, Arturo Dúo Vital, María de Pablos Cerezo, Gustavo Durán, Joaquín Villatoro Medina, Joaquín Nin-Culmell, Bartomeu Oliver i Martí and Francisco Escudero. This was from his position as the professor of composition at the *École Normale de Musique* and the *Conservatoire* in París.

An exhaustive research of the link between Dukas and the Spanish music must include how and to what point did his teaching reach the Spanish composers, in terms of orchestra techniques and aesthetic ideology of the modern French school of the first decades of the twentieth century. Furthermore, it should be assessed the role of Dukas as ‘guardian’ and ‘mentor’ of the, then young, Spanish composers who arrived at París eager to learn composition and hoping to create a niche for themselves in the musical scene of the time.

The main focus is the significant presence of Paul Dukas in the Spanish music of the first half of the twentieth century, either as master or as a direct musical reference. It is also noteworthy that this influence contrasts with the little or no attention that his figure has received in musicological studies so far, eclipsed by the presence of his compatriot Claude Debussy.

In fact, if we stick to the data and keep in mind the number and quality of the disciples who passed through his classroom, we could even consider Dukas as one of the "founders", initiators or models of the Spanish music of the first half of the twentieth century. This could make us rethink even the weight of Pedrell in this task, something that Spanish musicology, so far, has given by unquestionable truth. Through this research we intend to demonstrate the importance that Paul Dukas had on the Spanish music of the Silver Age.

PRÓLOGO

La presente tesis doctoral se enmarca dentro de los estudios de Historia y Ciencias de la Música y se ha realizado en el seno del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Su realización se fundamenta en mi interés por la gestación de la música española del primer tercio del siglo XX y por la influencia francesa que esta recibió. Este interés, unido a varias reflexiones realizadas en torno a las figuras de Debussy y Pedrell como supuestos “padres” de las diferentes generaciones que se gestaron en estos años, han determinado la elección del objeto de investigación: la influencia del compositor francés Paul Dukas sobre la música española de la primera mitad del siglo XX.

Esta tesis, además, tiene como origen el Trabajo Fin de Máster que presenté en 2014, *Paul Dukas y Manuel de Falla: la influencia silenciada*, dirigido también por la Dra. Elena Torres Clemente y que supuso la finalización de mis estudios en el Máster de Música Española e Hispanoamericana, así mismo realizado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. En él pude determinar la influencia ejercida por el compositor Paul Dukas sobre Manuel de Falla y fui consciente, por primera vez, de las posibilidades de ampliación de este tema de investigación, extendiendo el estudio de la influencia del francés a todos los compositores españoles que desde finales del siglo XIX hasta 1935 tuvieron contacto musical con Paul Dukas.

Todo ello ha sido posible gracias a la obtención de la beca de la Residencia de Estudiantes para Investigación en Humanidades otorgada por el Ayuntamiento de Madrid (2016-2018) y al contrato predoctoral de la Comunidad de Madrid que he desarrollado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid entre marzo de 2018 y febrero de 2019.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Antes de comenzar con la introducción de esta tesis doctoral, queremos aclarar algunas cuestiones de tipo formal para facilitar la lectura de este trabajo.

1. Las imágenes, ejemplos musicales y tablas serán numeradas por separado, atendiendo a esas tres tipologías. Esta numeración se reiniciará desde 1 en cada nuevo capítulo.
2. Los nombres de instituciones educativas extranjeras se presentarán sin cursiva y en el idioma original. Ej.: École Normale de Musique, Conservatoire de París.
3. Se presentarán los títulos de las obras en su idioma original.
4. Las citas de textos en francés, inglés y catalán se presentarán en nota a pie de página y en cursiva y su traducción al español aparecerá en el cuerpo del texto.
5. Cuando en los textos citados aparezcan erratas, discordancias ortográficas o incorrecciones se mostrarán tal y como aparecen en el texto original, pero con la indicación posterior y entre corchetes [*sic*].
6. Los ejemplos musicales mostrados procederán de la partitura manuscrita o de copista en todos los casos en los que se nos ha permitido reproducir la fuente original. En los casos en los que no disponíamos de esta posibilidad, hemos optado por presentarlos editados en Finale, para dar una mayor uniformidad y claridad a los mismos.
7. A lo largo del texto, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

BNF	Bibliothèque Nationale de France
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNC	Biblioteca Nacional de Cataluña
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

INTRODUCCIÓN

Cuando se usó por primera vez, la frase “ser influido” significó recibir un fluido etéreo que caía de las estrellas, un fluido que afectaba al carácter y al destino propio y que alteraba todas las cosas sublunares.

Harold Bloom¹

Interés del tema y justificación de la investigación

El objeto de estudio de esta tesis doctoral es la influencia ejercida por Paul Dukas sobre la música española de la primera mitad del siglo XX a través de su relación con cada uno de sus alumnos españoles.

El vínculo de Paul Dukas con los compositores españoles de este periodo es notable. Muestra de ello son su amistad con Isaac Albéniz, la relación profesor-alumno que mantuvo con Manuel de Falla y el magisterio² que ejerció sobre Joaquín Rodrigo, Jesús Arámbarri, Arturo Dúo Vital, María de Pablos Cerezo, Gustavo Durán, Joaquín Villatoro Medina, Joaquín Nin-Culmell, Bartomeu Oliver i Martí y Francisco Escudero, desde su puesto como profesor de composición en la École Normale de Musique y en el Conservatoire de París. Una investigación exhaustiva de este vínculo de Dukas con la música española exige averiguar cómo y hasta qué punto su magisterio trasladó a todos los compositores españoles mencionados la técnica orquestal y el ideario estético de la moderna escuela francesa de las primeras décadas del siglo XX, así como evaluar el papel de Dukas como “protector” y consejero de los entonces jóvenes músicos españoles que llegaron a París con la intención de estudiar composición y abrirse un hueco en la escena musical del momento.

¹ Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 37.

² Queremos dejar constancia de que existe otro compositor español no mencionado en esta introducción que es citado en algunas referencias como alumno de Dukas: Facundo de la Viña. Ante la inexistencia de fuentes primarias que lo corroboren, hemos decidido exponer la singularidad de su caso en la Introducción de la parte I de esta tesis doctoral, donde nos encargaremos de hablar de las relaciones de magisterio privado de Paul Dukas.

El principal interés de este tema reside en la fuerte presencia de Paul Dukas en la música española de primera mitad del siglo XX y la escasa o nula atención que ha recibido su figura en los estudios musicológicos hasta el momento, tanto como compositor como en sus funciones de maestro.

De hecho, si nos ceñimos a los datos y tenemos presente el número y la calidad de los discípulos que pasaron por sus aulas, quizá podríamos llegar a considerar a Dukas como a uno de los padres, iniciadores o modelos de la música española de la primera mitad del siglo XX, replanteándonos incluso el peso de Pedrell en esta tarea, algo que la musicología española, hasta el momento, ha dado por verdad incuestionable, sin considerar la influencia de otros posibles referentes, como es el caso nada atendido de Paul Dukas. Consideramos, pues, que la envergadura y trascendencia de este tema son suficientes para afrontar una investigación.

Estado de la cuestión

Para abordar la influencia ejercida por Paul Dukas sobre la vida y obra de cada uno de sus alumnos se nos presenta una primera problemática: la inexistencia de trabajos de investigación centrados exclusiva y concretamente en la relación entre Paul Dukas y los compositores españoles del siglo XX que estudiaron y mantuvieron una amistad con él. A esta problemática se suman la diversidad de alumnos, el amplio período cronológico que abarca esta tesis y la atención dispar que han recibido cada uno de ellos en la bibliografía.

Nos vemos obligados, por tanto, a recurrir a referencias bibliográficas en torno a tres bloques temáticos que al menos bordean nuestro tema de investigación: en primer lugar, la bibliografía existente acerca del propio Paul Dukas, aunque en ella apenas encontremos referencias a la relación, magisterio e influencia que ejerció sobre los compositores españoles anteriormente mencionados. En segundo lugar, las monografías, artículos y tesis que tratan los años de formación y estancia en París de cada uno de los compositores españoles mencionados. Por último, recurriremos a estudios que abordan las relaciones personales e influencias entre los músicos de la escuela francesa y los de la nueva música española, con un carácter más general.

Comencemos por las referencias existentes acerca de la trayectoria personal y artística de Paul Dukas. Encontramos varias biografías, algunas de ellas bastante alejadas en el tiempo

como es el caso de *Un Musicien français. Paul Dukas* de Gustave Samazeuilh, un breve trabajo escrito todavía en vida del compositor, más concretamente en el año 1913, cuya lectura nos aporta, como mucho, la percepción del compositor en la Francia de esos años, en una publicación que incluso fue traducida al español y editada en nuestro país.³ La siguiente biografía sobre Dukas fue publicada en 1975, bajo el título *Paul Dukas: 1865-1935* y escrita por Jacques Helbé. Este trabajo presenta una mayor cantidad de información, pero sigue siendo un pequeño estudio de apenas 80 páginas en el que tampoco se hace ninguna mención a su faceta como profesor. La tercera biografía existente sobre Dukas es *Paul Dukas ou Le musicien-sorcier*,⁴ donde encontramos un detalladísimo recorrido por su vida que engarza la narración de acontecimientos personales con el análisis de obras muy concretas relacionadas con su trayectoria vital, entre las que se incluyen su infancia, su formación y su iniciación como compositor. Sin embargo, esta biografía olvida por completo su labor como pedagogo y las relaciones de amistad y de magisterio con los múltiples compositores a los que enseñó durante su periodo como profesor en la École Normale de Musique y en el Conservatoire de París.

Existe, además, otra biografía mucho más extensa y documentada; bajo el título *Paul Dukas*, los autores Marie-Laure Ragot y Simon-Pierre Perret publicaron en 2007 la biografía más reciente hasta la fecha.⁵ En un enorme trabajo que ronda las 600 páginas, los autores presentan un análisis profundo sobre la vida, obra y pensamiento musical de Paul Dukas. En esta biografía, además, sí que se trata con detenimiento la faceta de Paul Dukas como profesor y como amigo de algunos importantes compositores de su generación. En concreto, los autores le dedican un capítulo completo a su faceta como docente. En este, llamado “La classe de composition à l’École Normale et au Conservatoire”, se detallan los datos concretos de su llegada al puesto de profesor de la École Normale de Musique el 7 de enero de 1926 y de su nombramiento como profesor en el Conservatoire de París dos años después. De su etapa en la École Normale de Musique, Ragot y Perret destacan a sus alumnos Joaquín Rodrigo, Manuel Ponce, Julien Krein y Ludomir Pipkov. También utilizan citas del propio Dukas sobre su forma de ver la enseñanza de la composición, sobre cómo guiar a sus alumnos y sobre su opinión acerca de Olivier Messiaen. Además, aparecen citas de algunos de sus discípulos como Elsa Barraine, Claude Arrieu o Tony Aubin, que van dibujando un mapa del carácter y las ideas de Dukas como profesor. A pesar de su pequeña extensión y de

³ Samazeuilh, Gustavo: *Pablo Dukas*. Bilbao: Unión Musical Española, 1921.

⁴ Palaux-Simonnet, Bénédicte: *Paul Dukas ou Le musicien-sorcier*. Ginebra: Editions Papillon, 2001.

⁵ Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007.

la escasa atención dedicada a los discípulos españoles, este capítulo supone una aportación importante acerca de su actividad docente, ya que en las biografías y publicaciones que abordan la figura de Paul Dukas, esta faceta ha sido poco o nada atendida.

En cuanto a tesis doctorales, tan solo existen tres investigaciones dedicadas a Dukas, que, además, se centran en aspectos ajenos a su labor de magisterio. Es el caso de la tesis realizada en Irlanda por Laura Watson “Paul Dukas's music-text aesthetic: a study of its sources, theory and practice, 1891-1907”, centrada en aspectos estéticos de un periodo muy concreto.⁶ La segunda tesis que mencionábamos está realizada en Francia. “Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique”, de Pauline Chabrol se dedica a analizar el posicionamiento estético de Dukas respecto a la ópera y su puesta en práctica en *Ariane et Barbe-Bleue*.⁷ Por último, la tesis más reciente dedicada a Dukas fue firmada en 2016 en Alemania. Bajo el título “La Passion de la clarté: die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper Ariane et Barbe-Bleue von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos”, Bárbara Klaus-Cosca estudia aspectos filosóficos del libreto de la ópera *Ariane et Barbe-Bleue*.⁸

Como vemos, la ausencia de investigaciones dedicadas a Dukas en España es evidente y los aspectos analizados en las aportaciones anteriormente citadas se centran en su única ópera y en ningún caso en su faceta como maestro.

Observamos, además, que en ninguna de las monografías y trabajos de investigación dedicados a Dukas se menciona ni sugiere una posible influencia de su música o su labor pedagógica sobre la música española, por lo que la investigación que afrontamos en esta tesis doctoral es pionera en este sentido.

Debemos atender ahora al segundo bloque bibliográfico, es decir, las monografías, artículos y tesis que estudian a cada uno de los compositores españoles alumnos de Paul Dukas. Debido a la abundante pero desigual bibliografía, haremos una continuación un repaso caso por caso. Empezaremos por los trabajos dedicados a Isaac Albéniz, que fue, más que un discípulo, un amigo del maestro francés.

⁶ Watson, Laura: “Paul Dukas's music-text aesthetic: a study of its sources, theory and practice, 1891-1907”. Director Simon Trezise. Tesis doctoral. Dublin, Trinity College, 2008.

⁷ Chabrol, Pauline: “Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique”. Directores Jean-Christophe Branger y Denis Herlin. Tesis doctoral. Saint Etienne, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013.

⁸ Klaus-Cosca, Barbara: “La Passion de la clarté: die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper Ariane et Barbe-Bleue von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos”. Director Gerd Rienäcker. Tesis doctoral. Berlín, Humboldt-Universität zu Berlin, 2016.

Para recabar información acerca de los años de juventud de Albéniz en París es imprescindible acercarse a los trabajos de Jacinto Torres y de Walter Aaron Clark. La publicación de *Isaac Albéniz: portrait of a romantic* de Walter Aaron Clark supuso un antes y un después en las investigaciones sobre el autor de la *Iberia* y nos aporta mucha información acerca de sus años de juventud gracias a los primeros capítulos en los que el autor narra su llegada y estancia en París.⁹ Aparecen apenas algunas referencias concretas sobre sus encuentros con Dukas, pero es muy esclarecedora la narración de las circunstancias de Albéniz en París y de los contactos que allí estableció.

En cuanto a la aportación de los trabajos de Jacinto Torres, destacan sus publicaciones *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz: Albéniz, 1909-2009*¹⁰ o *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*.¹¹ Sin embargo, en ninguna de ellas encontramos referencias concretas a la relación Dukas-Albéniz. En la primera de estas publicaciones apenas se cita a Dukas una vez, y simplemente se hace al nombrar una larga lista de músicos franceses que compartieron amistad con Albéniz durante su estancia parisina, pero sin desarrollar nada más acerca de esta relación. En la segunda, directamente, el francés no es mencionado.

Una vez fallecido Isaac Albéniz, Dukas mantuvo un contacto epistolar continuo con Laura Albéniz, hija del compositor catalán. Estas cartas fueron editadas por Mercedes Tricás Preckler desde la Universidad Autónoma de Barcelona en 1983, pero su aportación científica en relación con mi objeto de estudio es mínima, ya que en ellas el compositor francés se limita a transmitir a Laura Albéniz vivencias de índole cotidiana, que poco tienen que ver con su actividad musical y su ejercicio docente.¹²

Observamos, por tanto, que las únicas referencias bibliográficas mínimamente significativas acerca de la relación Dukas-Albéniz las proporcionó el trabajo de Walter Clark, ya que los trabajos de investigación de Jacinto Torres y Mercedes Tricás son yermos en el tema que nos ocupa.

Tras la amistad con Isaac Albéniz, Dukas ejerció su magisterio e influencia sobre otros muchos compositores españoles. El primero de ellos, en calidad de discípulo, fue Manuel de

⁹ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: portrait of a romantic*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

¹⁰ Torres, Jacinto: *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz: Albéniz, 1909-2009*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008.

¹¹ Torres, Jacinto: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical D.L., 2001.

¹² Tricás Preckler, Mercedes: *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1983.

Falla. La bibliografía existente acerca de Falla es muy abundante, pero dado el tema de interés de nuestro trabajo, su contacto con Dukas, nos centraremos ahora en comparar el enfoque y trascendencia que dan a este aspecto los diferentes autores que han publicado biografías e investigaciones sobre Falla.

En la biografía *Manuel de Falla* del año 1929, Roland-Manuel afirma que, al llegar Falla a París, Paul Dukas estaba ausente y su primera entrevista se produjo con Debussy, aunque esta fue bastante “embarazosa”. Sin embargo, narra cómo al poco tiempo Paul Dukas le dio una acogida mucho más alentadora al mostrarle un manuscrito de *La vida breve* y cómo se inició desde ese momento una cálida relación profesor-alumno. Otro de los datos que aporta Roland-Manuel sobre su contacto con Dukas es que fue este quien le presentó por primera vez a su compatriota Isaac Albéniz en París.¹³

Este primer contacto entre ambos es la única información que aporta la biografía de Roland Manuel respecto a la relación Dukas-Falla, pero se trata de una fuente muy importante y fidedigna, ya que fue escrita por el musicólogo francés, que trató personalmente con Falla y publicó este libro estando el músico todavía vivo.

En otra biografía publicada acerca del maestro gaditano, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Jaime Pahissa dedica un capítulo completo a sus años de estancia en Francia.¹⁴ En dicho capítulo, Pahissa narra detalladamente la llegada de Falla a París y recrea el diálogo que mantuvieron Dukas y el gaditano en su primer encuentro. Dado que el propio Manuel de Falla revisó el manuscrito de esta biografía antes de su publicación y no objetó nada al respecto, debemos deducir que la escena discurriría en un tono muy similar al narrado por Pahissa. Otra aportación importante de este trabajo es la explicación de los contactos personales que Dukas proporcionó a Falla, ya que, entre otros, afirma que le presentó a Albéniz, Fauré y Debussy. Este dato contradice la versión de Roland-Manuel, ya que el musicólogo francés afirma en su biografía de 1945 que Falla conoció primero a Debussy cuando Dukas todavía estaba ausente en la ciudad. Pahissa enfatiza también la generosidad y entusiasmo con la que Dukas hablaba de su nuevo alumno en los círculos musicales de París, garantizándole así un buen recibimiento. El trabajo de Pahissa ha sido, por tanto, determinante para establecer las coordenadas básicas de estos primeros encuentros Dukas-Falla y de su llegada a la capital francesa.

¹³ Manuel, Roland: *Manuel de Falla*. Buenos Aires: Losada, 1945.

¹⁴ Pahissa, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

El siguiente trabajo en el que encontramos referencias a la llegada de Falla a París es *Vida y obra de Falla* de Federico Sopena.¹⁵ Se trata de una fuente destacada, pues es la primera biografía de Falla realizada a partir de la consulta del abundante fondo documental conservado en el archivo del compositor. Esta biografía sobresale por aportar nuevos datos e incluye una primera aproximación analítica a *Pour le tombeau de Paul Dukas*. Su estudio enfatiza los consejos de orquestación e instrumentación que Dukas dio a Falla y dedica un espacio relativamente pequeño a esta relación entre ambos.

Otros muchos estudiosos fallianos han perpetuado esta visión del vínculo entre Falla y Dukas, reiterando los mismos datos y dedicando un espacio bastante breve al estudio de esta relación.¹⁶ No obstante, existe otro estudio importante sobre Manuel de Falla que debemos tener en consideración para nuestra investigación. Se trata de la tesis doctoral de Chris Collins.¹⁷

La aportación de Collins es de gran importancia para nuestra investigación, ya que dedica todo un capítulo de su tesis doctoral a desmenuzar la relación Dukas-Falla, ampliando la información existente en las monografías anteriormente citadas e incluso clarificando algunas de las contradicciones que se nos han presentado al repasar los datos aportados por Roland-Manuel y Pahissa. Según Collins, la importancia de Dukas en la vida y obra de Falla se ha visto injustamente infravalorada por la musicología debido a dos factores: la escasa obra de Dukas como compositor (numéricamente hablando) y la enorme documentación aparecida en los últimos años referente a la relación Debussy-Falla.

El estudio de Collins aporta un detallado análisis de la relación entre ambos a través de su correspondencia, de las partituras dedicadas mutuamente y las numerosas anotaciones que Falla realizaba sobre las partituras de su maestro. El estudio de Collins incluye también la comparación de algunos fragmentos de obras de ambos, en las que es más que notable el profundo conocimiento que Falla tenía de los gestos compositivos de Dukas. La numerosa documentación y el detallado análisis realizado por Collins demuestran que su estudio es el más exhaustivo y avanzado de los realizados en torno a la relación Dukas-Falla. Por este

¹⁵ Sopena, Federico: *Vida y obra de Falla*. Madrid: Turner Libros, 1988.

¹⁶ Sagardía, Ángel: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Escelicer, 1967. Demarquez, Suzanne: *Manuel de Falla*. Traducción y epílogo de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, "Nueva colección Labor", 1968. Orozco, Manuel: *Manuel de Falla. Historia de una derrota*. Barcelona: Destinolibro, 1985. Hoffelé, Jean-Charles: *Manuel de Falla*. París: Fayard, 1992. Viniestra, Juan J. y De la Vega, Lasso: *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001. Torres, Elena: *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

¹⁷ Collins, Christopher Guy: "Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences." Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002.

motivo, el trabajo de Collins será nuestra principal referencia a lo largo de la realización de nuestra investigación. Sin embargo, quedan todavía aspectos desatendidos por Collins, como un análisis pormenorizado de la obra Homenaje *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, la narración del entramado de relaciones entre compositores españoles en París a través del nexo de Dukas y una nueva valoración de la influencia de las partituras de Dukas sobre la obra de Falla. Nuestra aportación en esta investigación pretenderá cubrir estos aspectos desatendidos por Collins y aportará nuevos datos e interpretaciones del intercambio epistolar que mantuvieron ambos músicos.

Tras su amistad con Albéniz y su magisterio sobre Falla, Dukas inició una nueva etapa como maestro al aceptar el puesto de profesor de composición en la École Normale de Musique y en el Conservatoire de París. En estas instituciones impartió su magisterio sobre al menos nueve alumnos españoles desde su nombramiento en 1926 hasta su muerte en 1935.

El primero de estos alumnos españoles fue Joaquín Rodrigo. A pesar de que la bibliografía existente acerca de la figura del valenciano es enorme, resulta más complicado encontrar trabajos que aborden con profundidad los años de juventud como estudiante del músico valenciano. La inmensa mayoría de las publicaciones se centran y enfatizan el periodo maduro de su vida, cuando compuso y estrenó sus obras de mayor éxito, dejando más desatendido ese período formativo en la capital francesa. Precisamente por el tema que nos ocupa, se hace necesaria una mayor indagación en los cinco años que el joven músico valenciano estudió en París junto al maestro. Dicha indagación la podemos basar en el trabajo de Graham Wade *Joaquín Rodrigo: A Life in Music: Travelling to Aranjuez: 1901-1939*, ya que este estudio se centra en la primera etapa vital del músico valenciano y dedica un amplio capítulo en exclusiva a su primera estancia en París, es decir, los años en los que acudió como alumno de Dukas a la École Normale de Musique.¹⁸ El mencionado capítulo de Wade analiza algunos fragmentos de la correspondencia de Rodrigo durante esos años, entrevistas y declaraciones del valenciano en las que rememora sus años en París. Sin embargo, los datos aportados por Wade no muestran en profundidad la labor docente de Dukas ni permiten establecer paralelismos entre las enseñanzas que recibieron del maestro francés tanto Falla como Rodrigo. Además, Wade no clarifica el grado ni el tipo de influencia (técnica o estética) que Dukas pudo ejercer sobre Rodrigo, cuestiones que nuestra investigación sí tratará de resolver. Más allá de la biografía de Wade no encontramos trabajos de investigación específicos sobre

¹⁸ Wade, Graham: *Joaquín Rodrigo: A Life in Music: Travelling to Aranjuez: 1901-1939*. London: GRM Publications, 2006.

la relación entre ambos y sobre el grado de trascendencia que el magisterio de Dukas pudo tener en la obra de Rodrigo, por lo que este trabajo biográfico será nuestra única referencia previa para comenzar a indagar sobre dicha relación.

En esa misma aula de la École Normale de Musique de París, Rodrigo coincidió con otro alumno español: Jesús Arámbarri. Sobre este compositor no se han realizado investigaciones científicas de calado, y la primera aproximación biográfica que se ha hecho a su figura data de 1965, cuando Ángel Sagardía publicó *Vida y obra de cuatro músicos vascos*.¹⁹ En ella se afirma que Arámbarri se trasladó a París en 1928 para ampliar sus estudios gracias a la ayuda pecuniaria que obtuvo al ganar el premio “Juan Carlos Gortázar”; sin embargo, la brevísima biografía de Sagardía no aporta fuentes primarias que atestigüen sus informaciones. Existe por tanto una ausencia total de trabajos de investigación dedicados al contacto del músico vasco con Paul Dukas. Por este motivo, tendremos que recurrir a las fuentes conservadas en Eresbil, la institución documental creada para la recopilación, conservación y difusión del Patrimonio musical del País Vasco, y poder así solventar esa laguna y arrojar luz sobre el tema.²⁰

Toca hablar ahora de la única mujer española que estudió con Dukas en la École Normale de Musique: María de Pablos Cerezo. Esta segoviana, pionera en muchos sentidos (fue la primera mujer becaria por oposición de la Academia de España en Roma), es un personaje muy poco estudiado hasta la fecha. Apenas existen algunos trabajos dedicados a la Academia de España en Roma en los que se la menciona junto a otros muchos becarios y un artículo especialmente interesante dedicado a las primeras mujeres becarias de la Academia de España en Roma.²¹ En él, Isabel Tejeda Martín analiza los casos específicos de la pintora Carlota Rosales y de la compositora María de Pablos. Este artículo es, hasta la fecha, uno de los acercamientos más rigurosos a la trayectoria romana de la segoviana.²²

¹⁹ Sagardía, Ángel: *Vida y obra de cuatro músicos vascos*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos, D.L. 1965.

²⁰ Consultado el 28-V-2014 en <http://www.eresbil.com/web/arambarri/Pagina.aspx?moduleID=1709>.

²¹ Casado Alcalde, Esteban: “La Academia de Roma entre 1900 y 1936” en *Roma: mito, modernidad y vanguardia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1998. Lorente Lorente, Jesús Pedro: “Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma”, *Artígrafa*, Núm. 5, 1988, pp. 213-230. Vega Toscano, Ana: “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar” en *Música y mujeres: género y poder*, Machado Torres, Marisa (coord.). Madrid: Horas y horas, 1998, pp. 135-158.

²² Tejeda Martín, Isabel: “Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos” en *Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte: Arte e identidades culturales*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 685-692.

Respecto a monografías, la única publicación dedicada exclusivamente a la compositora es la biografía escrita por Mariano Gómez de Caso.²³ Se trata de un breve libro cuya principal aportación es la recopilación de fuentes que registran la trayectoria de María de Pablos desde su nacimiento en Segovia hasta su fallecimiento en un psiquiátrico madrileño. A pesar del encomiable esfuerzo que hace el autor por recuperar a una figura olvidada, lo cierto es que este libro es un trabajo más amateur que académico, en el que apenas hay referencias al origen de las fuentes consultadas y que adolece de análisis de las obras. Por todo ello, esta única publicación sobre la compositora debe tomarse como un primer acercamiento a su figura, cuya lectura debe hacerse con mucha cautela.

Y precisamente en el aula de Dukas, María de Pablos compartió lecciones con nuestro siguiente protagonista: el cántabro Arturo Dúo Vital. En este sentido, el estudio de referencia es la tesis doctoral de Julia Lastra Calera.²⁴ En ella se desentrañan algunos detalles de los dos años que Dúo Vital estudió en París con Paul Dukas. Entre septiembre de 1930 y mediados de 1932 Arturo Dúo Vital estudió en la École Normale de Musique de París. Se matriculó en esta institución aconsejado por su maestro en Bilbao, José Franco, y por el director Wladimir Golschmann. Lastra reconstruye los seis primeros meses de estancia en París a través de las cartas que Dúo Vital envió desde la capital francesa a su novia Ana de la Llosa Salvarrey. A pesar de la importante aportación de Lastra, lo cierto es que este trabajo se ciñe estrictamente al contenido de la correspondencia mencionada, pero elude el análisis musical de las obras del cántabro que se gestaron bajo la tutela del francés, la valoración de la posible influencia de su magisterio sobre su obra *Molinos Isleños* o el entramado de relaciones que generó con otros alumnos españoles del aula de Dukas. Es por ello que nuestra investigación tratará de completar estas lagunas del trabajo de Lastra, así como propondrá una nueva interpretación de la correspondencia mencionada.

Sin duda, el alumno más enigmático de Dukas fue Gustavo Durán. Con un perfil absolutamente polifacético e inclasificable, encontramos muy pocos estudios dedicados a su formación musical en París. La principal biografía sobre el barcelonés es, hasta la fecha, *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*, del periodista y escritor Javier Juárez.²⁵ Es importante señalar que se trata de una biografía novelada, no científica y sin

²³ Gómez de Caso, Mariano: *María de Pablos Cerezo. Compositora musical segoviana*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, 2016.

²⁴ Lastra Calera, Julia: "El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra". Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

²⁵ Juárez Camacho, Javier: *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate, 2009.

apenas aporte documental. En ella Juárez dedica un capítulo a su periodo parisino, pero referente a sus estudios musicales, se limita a decir que estudió con Gallon, Le Fleur y Dukas, pero no aporta ni cita fuentes primarias que lo demuestren, dejando el tema de su formación musical ahí y adentrándose más en el tipo de vida y relaciones sociales que mantuvo en París.

Aparte de la biografía de Juárez, el único trabajo de investigación que arroja algunos datos sobre sus años de estudiante de composición, su llegada a París y sus años previos en Madrid es un artículo de Pedro Almeida firmado en 1986.²⁶ En él muestra algunas cartas y fuentes primarias en las que se trata la irregular formación, muchas veces autodidacta, de Gustavo Durán como músico. En concreto Almeida analiza algunas cartas de amigos íntimos de Durán y del pintor canario Néstor Fernández de la Torre, en las que se habla de la necesidad de recibir una formación musical reglada por parte de Durán. Pero, más allá de este artículo y de la mencionada biografía, nos encontramos ante un vacío prácticamente absoluto no solo de estudios musicológicos sino de fuentes primarias acerca del contacto entre ambos.

Pero continuemos ahora conociendo a uno de los discípulos más desconocidos de Dukas: Joaquín Villatoro Medina. Sobre este compositor cordobés, tan solo existen dos publicaciones. Una de ellas es una biografía escrita de un modo muy poco científico.²⁷ Firmada por Francisco Cañaveras Garrido y publicada por el Ayuntamiento de su pueblo natal, Castro del Río, esboza su biografía sin citar las fuentes en las que se basa el relato y mostrando apenas algunas fotografías o recortes de periódicos locales. Este trabajo, por tanto, a lo sumo nos aporta un primer acercamiento a su figura, pero en absoluto supone una fuente fidedigna sobre su época de estudiante en París, que es el centro de interés de nuestra investigación. Por otro lado, encontramos una monografía publicada por la Junta de Andalucía en la que Sara Cuevas Romero narra la biografía de Villatoro en tres etapas, reconstruye su carrera como director de bandas, hace una catalogación de la obra del cordobés y recopila noticias, críticas, fotografías y programas de concierto de toda su trayectoria como músico y director.²⁸ Este trabajo, aunque aporta muchos más datos y es mucho más completo que la breve biografía de Cañaveras, es sin embargo una recopilación de fuentes, más que un trabajo crítico de análisis sobre su música y su trayectoria. Por tanto,

²⁶ Almeida, Pedro: "Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la república. Apuntes para una biografía", *Revista de musicología*, vol. IX, Núm. 2, 1986, pp. 511-544.

²⁷ Cañaveras Garrido, Francisco: *Joaquín Villatoro. Vida y Obra*. Córdoba: Ayuntamiento de Castro del Río, 1998.

²⁸ Cuevas Romero, Sara: *La actividad musical de Joaquín Villatoro Medina, compositor y director andaluz*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2015.

nos sirve simplemente como una herramienta de consulta, ya que no aporta ninguna reflexión acerca de su formación parisina, su trayectoria ni sus partituras.

Entre la nómina de alumnos españoles de Dukas mencionados hasta ahora, todos ellos receptores del magisterio privado o reglado de Dukas en la École Normale de Musique, nos encontramos con una singular excepción: Joaquín Nin-Culmell. Este fue el único alumno cubano-español que Dukas tuvo en el Conservatoire de París. Sobre su vínculo con el francés, apenas es citado como alumno suyo en los artículos dedicados a Nin-Culmell en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*²⁹ y en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.³⁰ La ausencia de monografías y tesis doctorales dedicadas en exclusiva a Nin-Culmell hace más yerma, si cabe, la bibliografía referente a su formación con el francés. Por otro lado, y como ya hemos mencionado, se trata de un alumno cubano-español que posteriormente adquirió la nacionalidad estadounidense. A pesar de esta particularidad, hemos decidido incluirlo en nuestra tesis doctoral debido al sentimiento de pertenencia a la escuela española que el propio compositor manifestó en su juventud y a su estrecho vínculo con Manuel de Falla, quien también fue su maestro. Veremos lo simbólico de la cadena formada por Dukas, Falla y Nin-Culmell en su capítulo correspondiente.

Pero si hay un alumno realmente desconocido de Dukas ese es el mallorquín Bartomeu Oliver i Martí. El único trabajo de investigación dedicado a este compositor es un texto escrito a propósito de la ponencia dada por los investigadores Antoni Mir i Marqués y Joan Parets i Serra en las *XVII Jornadas de estudios locales de Inca* que se celebraron en 2016.³¹ En este trabajo los investigadores mallorquines trazan los datos biográficos de este compositor y de su trayectoria y realizan una recopilación de entrevistas, artículos, críticas y fotografías publicadas sobre Oliver. Este trabajo es de una gran importancia en tanto a su labor de recuperación de una figura muy desconocida del ámbito musical balear. Sin embargo, este estudio tiene un enfoque muy local, ya que no conecta en ningún momento su actividad musical con el contexto compositivo español del momento o con el resto de los compositores y obras que pudo conocer en Francia. Respecto a su paso por París como

²⁹ Hess, Carol A.: “Nin-Culmell, Joaquín (María)” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, George y Stanley, Sadie (ed.). London: Macmillan, 1980, vol. XVII, pp. 926-927.

³⁰ Casanova Oliva, Ana V.: “Nin Culmell, Joaquín María” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; Lopez-Calo, José (coord.). Madrid: SGAE, 1999, vol. VII, pp. 1040-1041.

³¹ Mir i Marqués, Antoni y Parets i Serra, Joan: “Bartomeu Oliver i Martí” en *XVII Jornades d'estudis locals d'Inca*. Inca: Ayuntamiento de Inca, 2016. Consultado el 10-IX-2017 en: http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/jornadesEstudisLocalsInca/index/assoc/2016_Jor/nadesEst/udisLoca/lsInca_v/17_p095.dir/2016_JornadesEstudisLocalsInca_v17_p095.pdf

alumno de Dukas, este trabajo nos aporta algunas entrevistas y referencias en prensa en las que el músico es preguntado por su formación parisina, pero no analiza en profundidad su relación con el francés.

El último alumno español de Dukas fue Francisco Escudero. El estudio más detallado hasta la fecha sobre su trayectoria y su obra es la tesis doctoral “Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero” de Itziar Larrinaga Cuadra, en la que se aportan datos más concretos de cómo el compositor vasco llegó a estudiar con Paul Dukas.³² En esta tesis, Larrinaga narra cómo fue el primer y único encuentro entre ellos y recoge la opinión de Escudero sobre Dukas muchos años más tarde en diferentes declaraciones en prensa del compositor vasco. Sin embargo, Larrinaga no muestra en este trabajo de investigación el proceso musical y administrativo por el cual Escudero pudo estudiar en París y elegir a Dukas como maestro, ni hace una valoración clara de qué factores o consejos le llevaron a hacer esta elección. Al tratarse de un caso tan singular, (Escudero tan solo llegó a recibir una lección del compositor francés), nuestra investigación tratará de dar luz, al menos, de todo el proceso previo vivido por Escudero hasta su fugaz encuentro con Dukas.

Tal y como señalábamos al inicio de este estado de la cuestión, el tercer bloque bibliográfico al que podemos recurrir ante la inexistencia de trabajos de investigación específicos sobre nuestro tema son las publicaciones referentes a las relaciones franco-hispanas en el campo musical.

Los fuertes vínculos hispano-franceses no fueron una novedad en el siglo XX, sino que venían ya muy arraigados desde el siglo anterior. Existen varios estudios sobre las relaciones musicales franco-hispanas en diferentes contextos, aunque principalmente se centran en el mundo pianístico y la música escénica.³³

En los últimos años, con el auge de los estudios sobre recepción, se han llevado a cabo diferentes investigaciones acerca de la introducción de repertorios y autores que actuaron

³² Larrinaga Cuadra, Itziar: “Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero”. Director Ángel Medina Álvarez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2009. ³³ Cortès, Francesc: “Les rapports du cercle de Felip Pedrell avec la France” en *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles: actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*, Lesure, François (ed.). Villecroze: Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 297-318. Bergadà, Montserrat: “Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868” en *La musique entre France et Espagne: interactions stylistique 1870-1939*, Jambou, Louis (ed.). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 17-40. Casares, Emilio: “La ópera española a finales del siglo XIX y sus relaciones con Francia” en *La musique entre France et Espagne: interactions stylistique 1870-1939*. Jambou, Louis (ed.). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 41-58.

como referentes de la música española del siglo XX, tales como Debussy, Ravel o Stravinsky.³⁴ No obstante, y pese a la trascendencia que tuvo Dukas en el ámbito español, no existe aún ninguna aproximación en esta línea.

Aunque hemos consultado múltiples estudios sobre relaciones hispano-francesas, queremos tomar como ejemplo del estado de la cuestión un trabajo de Yvan Nommick.³⁵ Este afirma en uno de sus artículos que el primer tercio del siglo XX constituyó uno de los períodos más fructuosos en intercambios musicales entre España y Francia, conexiones que en algunos momentos fueron verdaderos vasos comunicantes: España llegó a ser uno de los temas de inspiración favoritos de los compositores franceses y París fue, a su vez, el principal centro de formación y polo de atracción para los músicos españoles.

Nommick repasa en su artículo la larga lista de compositores españoles de ese período que estudiaron en París: Guridi y Turina estudiaron en la Schola Cantorum, de 1903 a 1905 y entre 1906 y 1913, respectivamente; Manuel de Falla se benefició entre 1907 y 1914 de las enseñanzas y del apoyo de Paul Dukas y de Claude Debussy. Y Óscar Esplá, que entre 1911 y 1913 completó su formación con Max Reger en Meiningen y con Saint-Saëns en París. Este artículo de Nommick da un repaso general a las conexiones entre los músicos españoles de la Generación de los Maestros y la del 27 y los compositores franceses más importantes de esos años que influyeron o enseñaron directamente a estos artistas españoles. Aunque el artículo insiste mucho en las características principales de la música francesa en diferentes períodos, la mayoría de sus comentarios y citas se centran en Debussy y Falla, aludiendo apenas, en una sola ocasión, a Paul Dukas.

Esto corrobora, una vez más, la hipótesis de Chris Collins, que señalaba en su tesis doctoral el completo olvido de la musicología hacia la aportación de Dukas a la música francesa y a la formación de varias generaciones de músicos españoles. Una musicología que no solo ningunea a Dukas, sino que reafirma abiertamente la consabida idea de que el único “padre” de la Generación de los Maestros fue Felipe Pedrell. El trabajo de Nommick es

³⁴ García Laborda, José María: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de musicología*, vol. 28, Núm. 2, 2005, pp. 1347-1364. Cascudo García-Villaraco, Teresa: “Los críticos de la música nueva. La primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de musicología*, vol. 32, Núm. 1, 2009, pp. 491-499. Pérez Gutiérrez, Mariano: “El iberismo en la música europea: el hispanismo de Ravel” en *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, Año Europeo de la Música*, López-Caló, José; Fernández de la Cuesta, Ismael y Casares Rodicio, Emilio (coord.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987, pp. 341-350.

³⁵ Nommick, Yvan: “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena (eds.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 411-430.

modélico en otros muchos aspectos y aporta una excelente panorámica general de los principales contactos entre músicos españoles y franceses, pero es también un gran ejemplo de la infravaloración de la tarea de Dukas sobre estas generaciones de músicos españoles. La presente investigación pretende derrumbar esta idea en las próximas páginas.

Hipótesis inicial

Tras la lectura y análisis de los trabajos de investigación comentados en el “Estado de la cuestión”, lanzamos una hipótesis inicial:

El elenco de alumnos españoles de Paul Dukas nos permite dilucidar que la influencia del francés sobre la música española del primer tercio del siglo XX fue más importante de lo que la musicología nos ha contado hasta hoy. La cantidad, calidad y variedad de esos alumnos no invita a pensar que Dukas podría haber transmitido a compositores españoles de la Generación de los Maestros y de la Generación del 27, aspectos esenciales de la moderna escuela francesa. Creemos además que, aunque las pocas menciones a su magisterio sobre estos alumnos insisten exclusivamente en la transmisión de conocimientos sobre orquestación, su pensamiento y posicionamiento estético también podrían haber influido de algún modo a sus alumnos españoles.

Por otro lado, la escasa o nula atención que ha recibido su figura en España, tanto como compositor como en sus funciones de maestro, nos hace pensar que podría estar motivada por cuestiones estéticas. La ausencia de estudios de recepción de Dukas en España pone de manifiesto un desinterés hacia su obra hasta ahora no justificado o analizado.

Por último, planteamos la posibilidad de que el discurso oficial sobre la gestación de la música española del primer tercio del siglo XX se haya sostenido sobre la idea de que la única influencia francesa fue la de compositores como Debussy, por su carácter innovador y su posicionamiento estético. Sin embargo, creemos que el origen de la música española de ese período es más complejo y heterogéneo. Deducimos que ese discurso oficial al que nos referimos ha dejado fuera a otros posibles padres o referentes de ese período por diferentes motivos que trataremos de descubrir durante la realización de esta tesis doctoral. En las próximas páginas, tras desarrollar nuestras investigaciones, confirmaremos o rechazaremos esta hipótesis inicial.

Objetivos

Las pretensiones de este trabajo son, por tanto, averiguar cómo y hasta qué punto el magisterio de Paul Dukas trasladó a los compositores españoles mencionados la técnica compositiva orquestal y el ideario estético de la escuela francesa de las primeras décadas del siglo XX, así como evaluar el papel de Dukas como protector y consejero de sus alumnos. Para conocer los motivos que llevaron a todos estos compositores españoles a estudiar con Dukas, es preciso conocer qué presencia tuvo el músico francés en España, y cómo se valoró su figura desde diferentes medios.

De un modo más concreto, podemos decir que los objetivos de este trabajo son:

1. Evaluar la trascendencia de la relación entre Paul Dukas y la música española del primer tercio del siglo XX.
2. Averiguar cómo y en qué aspectos el magisterio de Paul Dukas determinó la escritura orquestal de sus alumnos españoles.
3. Rastrear la posible influencia de otros aspectos del estilo compositivo de Dukas en la obra de sus alumnos.
4. Analizar en qué grado Dukas actuó como protector y promotor de la incipiente carrera de sus alumnos españoles en el París de principios del siglo XX.
5. Demostrar el importante rol de Paul Dukas como profesor y referente de determinados músicos –pertenecientes fundamentalmente a la Generación de los Maestros y a la Generación del 27– que estudiaron bajo su tutela.
6. Dilucidar por qué motivos su faceta como maestro de compositores españoles no ha sido estudiada ni atendida hasta ahora.
7. Rastrear la presencia de Dukas en la vida musical española y analizar la imagen que se construyó de él atendiendo a los debates estéticos del momento.

Fuentes

Las fuentes consultadas en esta investigación se caracterizan por su gran volumen, variedad y dispersión. En cuanto a la tipología de estas, hemos analizado prensa escrita (artículos, críticas, entrevistas), correspondencias, manuscritos de partituras, borradores de trabajo de diferentes compositores, programas de concierto, expedientes administrativos, fotografías, reglamentos, normativas legales, libros de actas y testimonios orales de familiares.

Respecto a la cantidad y dispersión de fuentes, queremos señalar que hemos consultado más de 20 archivos y bibliotecas distribuidos entre Francia, Italia y España, y con sede en 12 ciudades diferentes: París, Roma, Madrid, Barcelona, Granada, Rentería (Guipúzcoa), Tolosa (Guipúzcoa), Santander, Córdoba, Las Palmas de Gran Canaria, Mallorca y Segovia.

Por otro lado, es importante subrayar que algunas de estas fuentes tienen carácter inédito, como la correspondencia Albéniz-Dukas que analizaremos en el capítulo 2, las fuentes conservadas en Roma sobre la compositora María de Pablos, que hasta ahora no habían sido estudiadas ni editadas o algunas fuentes relativas a Joaquín Villatoro Medina, Gustavo Durán, Jesús Arámbarri y Bartomeu Oliver i Martí.

Por último, hay que hablar de las dificultades de acceso a algunas de las fuentes por la naturaleza de los propios archivos, muchos de ellos privados, que requerían el permiso de familiares y herederos. Mención aparte merece el caso de la École Normale de Musique que, a pesar de ser una institución de enorme importancia histórica en Francia, carece incomprensiblemente de archivo y biblioteca abiertos al público investigador y hace prácticamente imposible el acceso a la consulta de sus fuentes, algo que solventamos parcialmente gracias a algunos fondos conservados en la BNF y a la ayuda de la musicóloga francesa Marie Thegarid, que durante nuestra estancia en París, nos facilitó algunas fuentes de esta institución.

Pasamos ahora a enumerar más sintéticamente los archivos, bibliotecas y fuentes consultadas a lo largo de esta investigación:

1. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: críticas, artículos y reseñas publicados en *La España Moderna*, *La Correspondencia de España*, *Por esos Mundos*, *El Día*, *El Liberal*, *El Globo*, *El Sol*, *Revista Musical Hispano-Americana* y *La Correspondencia Militar*.

2. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: críticas, artículos y reseñas publicadas en *Revista Musical Hispano-Americana*, *La Correspondencia Militar* y *El Liberal*.

3. Hemerotecas de la revista *Ritmo*, *ABC* y *La Vanguardia*.

4. Biblioteca Nacional de Cataluña:

- 19 cartas manuscritas entre Albéniz y Dukas.
- Partituras del Preludio de *Merlin*, *Pepita Jiménez* y *Catalonia* de Isaac Albéniz.
- Fondos Joaquín Nin-Culmell.

5. Museo de la Música de Barcelona:

- Fotografías y postales de Dukas enviadas a Albéniz.
- Manuscrito de copista del Preludio de *Merlin* de Isaac Albéniz.
- Partitura de *Prélude élégiaque* con dedicatoria manuscrita.

6. Archivo Manuel de Falla de Granada:

- Correspondencia Dukas-Falla.
- Correspondencia de Falla con otros destinatarios en la que se cita a Dukas.
- Entrevistas, artículos y reseñas en prensa.
- Partituras de Dukas estudiadas y anotadas por Falla: *Ariane et Barbe-bleue*, *L'Apprenti sorcier*, *La Péri*, *Symphonie en ut majeur*, *Variations, interlude et finale pour piano sur un thème de Rameau* y la *Sonate*.
- Borradores orquestales y manuscrito definitivo de la obra homenaje *Pour le tombeau de Paul Dukas*.

7. Bibliothèque Nationale de France:

- Fondos Paul Dukas.
- Fondos Montpensier.
- Programas de concierto de la École Normale de Musique de París.
- Revista *Le Monde Musical*.

8. Médiathèque Musicale Mahler:

- Correspondencias de Isaac Albéniz, Laura Albéniz y Rosina Albéniz con Long.
- Carta de Jesús Arámbarri a Paul le Flem.
- Carta de Paul Dukas a Charles Koechlin.
- Fondos Alfred Cortot.

9. Archives Nationales París:

- Dossier Paul Dukas.
- Listados de alumnos matriculados en la clase de composición de Paul Dukas del Conservatoire de París. De 1927 a 1935.

10. Fundación Joaquín Rodrigo de Madrid:

- Correspondencia de Joaquín Rodrigo con Eduardo López-Chavarri.
- Escritos de Joaquín Rodrigo sobre los músicos que conoció a lo largo de su vida.

11. Eresbil. Archivo Vasco de la música:

- Fondo Jesús Arámbarri. Correspondencia y partituras manuscritas.
- Fondo Francisco Escudero. Correspondencias y partituras.

12. Archivo General de Gipuzkoa:

- Expediente de beca y expediente de pensión extraordinaria para ampliación de estudios artísticos de Francisco Escudero.

13. Centro de Documentación de Música y Danza:

- Fondo María de Pablos. Partituras y documentación privada de la compositora.

14. Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio de Música de Madrid:

- Expedientes de: María de Pablos, Gustavo Durán y Joaquín Villatoro Medina.
- Libros de alumnos matriculados en la asignatura de composición.

15. Archivo histórico de la Real Academia de España en Roma:

- Documentación administrativa referente a María de Pablos.
- Correspondencia de María de Pablos.
- Reglamentos y normativas de la Academia en los años 20-30.

16. Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria. Fundación Botín:

- Fondo Arturo Dúo Vital.

17. Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes:

- Documentación relativa a Gustavo Durán.

18. Fundación Juan March:

- Partituras de Joaquín Villatoro Medina.
- Fondo Gustavo Durán.

19. Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba:

- Libros de actas de la Comisión Gestora de la Diputación de Córdoba donde se deja constancia de las becas ganadas por oposición de Joaquín Villatoro Medina.
- Cartas de recomendación y expediente de Joaquín Villatoro Medina.

20. Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears:

- Fondo Bartomeu Oliver i Martí.

21. Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria:

- Diarios personales y agenda del pintor Néstor de la Torre.

22. Testimonio oral de familiares directos de los compositores: Joaquín Rodrigo, María de Pablos y Gustavo Durán.

Marco teórico y metodología

El marco teórico en el que desarrollaremos nuestra tesis doctoral estará inspirado en diferentes perspectivas.

Desde el punto de vista de las relaciones discipulares, *La angustia de las influencias* de Harold Bloom ha constituido un modelo teórico para nosotros a la hora de plantearnos las tipologías y grados de influencia ejercidas por Dukas sobre sus alumnos españoles.³⁶ Sobre este mismo aspecto, hemos analizado las formas de relación entre maestro-alumno y los diferentes sistemas de transmisión del conocimiento. Para ello nos hemos basado en trabajos que analizan, desde una perspectiva más amplia e interdisciplinar, estas cuestiones.³⁷

³⁶ Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

³⁷ Carrier-Reynaud, Brigitte: *L'enseignement professionnel et la formation technique du début du XIXe au milieu du XXe siècle*. Saint-Étienne: Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, 2006. Cambi, Franco: *Las pedagogías del siglo XX*. Madrid: Editorial Popular, 2006. Adler, Alfred: *Ideas pedagógicas del siglo XX*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Por otro lado, el concepto de “hibridismo cultural” propuesto por Peter Burke y entendido como la necesidad de conectar varias tradiciones disciplinares para articular una historia global de la cultura y de la sociedad también ha supuesto una referencia fundamental para nosotros, ya que a lo largo de este trabajo de investigación se entrelazan cuestiones musicales, pero también sociales, estéticas, históricas, políticas, pedagógicas y de género.³⁸ Por ello, hemos tratado de analizar e integrar todos estos aspectos en nuestro discurso.

En cuanto a la metodología, el presente trabajo aborda el análisis de relaciones discipulares y la variedad de fuentes a las que hemos recurrido nos obliga a utilizar una metodología múltiple. Entre las fuentes analizadas se encuentran artículos, críticas publicadas en prensa, correspondencias personales y partituras de múltiples autores. Es por ello que para cada tipo de fuente aplicaremos una metodología distinta. Enumeramos a continuación dichas metodologías:

1. Técnicas de análisis del discurso. Esta metodología, que estudia sistemáticamente las fuentes orales y escritas, tiene diferentes tipos o estilos de acercamiento al discurso, como el analítico lingüístico, el análisis de la conversación, la psicología cognitiva o la inteligencia artificial-informática. Sin embargo, nosotros nos decantaremos por la tipología de análisis crítico del discurso, ya que nos acercaremos a los textos publicados en prensa desde una perspectiva social, estética y crítica, centrándonos en la manera en que la disertación se usa para establecer, legitimar o ejercer opiniones acerca de la música y de los compositores.

2. Metodología propia de la nueva historia narrativa, que parte de la exposición de los hechos a partir de las pruebas documentales, pero aportando siempre una visión analítica. Consideramos que es el mejor método para narrar una relación a través de unas pruebas documentales muy concretas, las cartas entre dos compositores, y porque, como dice Peter Burke, la historia escrita adopta por necesidad cierto tipo de forma narrativa, sin renunciar por ello al análisis crítico de la misma.³⁹

3. Metodología analítica que consistirá, principalmente, en un análisis comparativo de partituras de dos compositores (maestro-alumno), con el objeto de identificar diferentes estilos y posibles influencias o similitudes entre ambos discursos musicales. En este sentido,

³⁸ Burke, Peter: *Hibridismo Cultural*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

³⁹ Burke, Peter: *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, p. 288.

nos hemos inspirado en el trabajo de Leonard B. Meyer *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*.⁴⁰

4. Entrevistas personales no estructuradas. Aunque esta técnica es propia de investigaciones cualitativas, en nuestro caso utilizaremos esta herramienta metodológica para extraer información de determinados familiares y descendientes de los compositores que estamos estudiando y a los que hemos tenido acceso. Dichas entrevistas, de carácter flexible, se realizarán presencial, telemática o telefónicamente, dependiendo de las circunstancias.

5. Reconstrucción biográfica a través del modelo discursivo de varios compositores sobre los que no existían trabajos biográficos previos y que están incluidos en esta tesis. Esta reconstrucción ha sido necesaria en muchos casos para determinar la trayectoria previa y posterior a las estancias en París de algunos alumnos españoles de Dukas.

Estructura del trabajo

Hemos decidido estructurar esta tesis doctoral en dos grandes partes: el magisterio privado y el magisterio reglado de Paul Dukas. Previamente a la exposición de estas dos partes, la tesis se abrirá con un primer capítulo independiente, destinado a estudiar la recepción de Paul Dukas en España entre 1900 y 1939. La inclusión de este primer capítulo tiene una doble explicación: por un lado, la inexistencia de trabajos académicos hasta la fecha dedicados a esta cuestión nos ha obligado a realizar por nuestra propia cuenta este análisis, que permite responder a preguntas tan fundamentales para nuestro estudio como ¿quién era Paul Dukas en la España del primer tercio del siglo XX? ¿qué parte de su música fue interpretada en nuestro país? ¿cómo fue recibida esta por la crítica y el público españoles?; y, por otro lado, creemos que la realización de este estudio de recepción nos permite acercarnos a una interpretación de las posibles causas que condujeron a su elección como maestro.

Tras este primer capítulo tan necesario, iniciaremos la primera parte: el magisterio privado de Paul Dukas. En ella incluiremos una introducción en la que repasaremos algunas experiencias de magisterio privado de Dukas a músicos de otras nacionalidades y circunstancias desarrolladas entre finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX, y los capítulos dedicados a los compositores españoles que, por amistad o contactos comunes,

⁴⁰ Meyer, Leonard B.: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.

recibieron consejos y clases privadas del maestro francés, sin mediación de ninguna institución educativa francesa ni estructura pedagógica determinada. En esta parte incluiremos dos capítulos dedicados a Isaac Albéniz y Manuel de Falla respectivamente.

La segunda parte estará dedicada al magisterio reglado de Paul Dukas (1926-1935). En ella incluiremos una extensa introducción en la que explicaremos las circunstancias del francés como profesor de composición en las dos instituciones en las que ejerció su magisterio de forma reglada: el Conservatoire de París y la École Normale de Musique. Tras esta introducción, expondremos nueve capítulos dedicados a cada uno de sus alumnos españoles en estas instituciones: Joaquín Rodrigo, Jesús Arámbarri, Arturo Dúo Vital, María de Pablos, Gustavo Durán, Joaquín Villatoro Medina, Joaquín Nin-Culmell, Bartomeu Oliver i Martí y Francisco Escudero.

A continuación, expondremos unas conclusiones finales, fruto de la reflexión realizada sobre los resultados obtenidos en los capítulos anteriormente mencionados y que incluirá una visión de conjunto sobre las cuestiones fundamentales que aborda esta tesis.

Tras la exposición de las conclusiones, enumeraremos la abundante bibliografía consultada, la cual incluye no solo trabajos referidos a cada uno de los compositores estudiados en esta tesis, sino trabajos académicos que abordan cuestiones estéticas y teóricas que subyacen de nuestro estudio.

Finalmente, la tesis se cerrará con la inclusión de tres anexos: la transcripción y traducción de una correspondencia inédita entre Paul Dukas e Isaac Albéniz, que se analiza en el capítulo 2 de este trabajo; el Borrador manuscrito de Manuel de Falla de la obra *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas*. (Granada, Archivo Manuel de Falla, LXXXVIA2); y la instrumentación definitiva de Manuel de Falla de la obra *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas*.

CAPÍTULO 1.

RECEPCIÓN DE PAUL DUKAS EN ESPAÑA (1900-1939): HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS CAUSAS QUE CONDUJERON A SU ELECCIÓN COMO MAESTRO

Afrontar un estudio de la recepción de la obra de Paul Dukas en España implica ser consciente de las particularidades de un compositor como él. En primer lugar, el análisis que vamos a realizar en las próximas páginas tiene como intención tratar de comprender quién era este músico francés en la España de las primeras décadas del siglo XX, qué parte de su obra fue interpretada en nuestro país y cómo fue valorada por la crítica y los estudios españoles del periodo.

En segundo lugar, el periodo en el que analizaremos la prensa española (1900-1939) está enmarcado entre dos fechas muy significativas: 1900 es el año en el que se interpreta por primera vez en España la música de Dukas. Prolongaremos nuestro análisis exhaustivo hasta 1939, para estudiar las diferentes reacciones y reflexiones sobre la obra del músico francés tras su fallecimiento en 1935.

Por otro lado, debemos tener en cuenta las peculiaridades de una producción musical como la de Dukas. En el marco de la Francia impresionista de principios del siglo XX,¹ nos encontramos con un compositor más cercano a las formas clásicas.² Por otro lado, la producción musical de Dukas fue, numéricamente hablando, mucho menor que la de sus compatriotas Debussy o Ravel, e inevitablemente ha sido oscurecida por crecer a la sombra de estos dos gigantes.

En cuanto a los estudios dedicados a la recepción de otros compositores en España, cabe aquí realizar un ejercicio comparativo en cuanto a cómo fueron recibidos por la crítica española. Antes de abordar la singular recepción de Dukas en las próximas páginas, debemos ser conscientes de cómo fueron acogidos en el primer tercio del siglo XX compositores como Debussy, Stravinsky o Strauss.

¹ Somos conscientes de las limitaciones del término “impresionista” y del debate historiográfico que ha generado, pero haremos uso del mismo para remitir al repertorio creado en la órbita debussysta, por no haberse impuesto aún ningún otro de aceptación general.

² Palaux-Simonnet, Bénédicte: *Paul Dukas ou Le musicien-sorcier*. Ginebra: Editions Papillon, 2001, p. 23.

En el caso de Debussy, las reticencias del público español y de parte de la crítica en la recepción de la música moderna francesa señaladas por García Laborda presentan,³ a nuestro juicio, una gran diferencia respecto al caso de Dukas, ya que Debussy contó en España con la defensa y promoción a ultranza de Adolfo Salazar, quien desplegó su poder en el escenario musical español para presentar a Debussy como el paradigma de la modernidad musical. Y, como veremos en las próximas páginas, el autor de *L'Apprenti sorcier* no tuvo en España padrino intelectual que velara por su aceptación.

En este sentido, el aislamiento de Dukas se hace patente incluso comparándolo con un compositor de una estética muy diferente a Debussy: Richard Strauss. El alemán, al menos, contó con la defensa y el apoyo de dos críticos españoles, Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, quienes ejercieron la función de introductores del repertorio de Strauss en una época en la que su faceta como director de orquesta ensombrecía todavía su producción compositiva, tal y como bien ha estudiado Diana Díaz González.⁴

En el caso de Stravinsky, este representó en España la idea de lo nuevo hasta fechas muy tardías, y pese a las dificultades de su recepción por parte del público español más conservador, las rupturas estéticas que su música proponían lo clasificaban fácilmente dentro del debate en torno a la tradición y la modernidad.⁵ Dukas, sin embargo, ni siquiera aparecía en el debate, debido a que su producción oscilaba en un eclecticismo estético que no permitía clasificarle en alguno de los dos bandos, quedando su propuesta en tierra de nadie.

En cuanto a la contextualización de este estudio, es importante recordar que durante el período analizado (1900-1939) se publicó en España la primera biografía de Paul Dukas, más concretamente en el año 1921. *Un Musicien français. Paul Dukas* de Gustave Samazeuilh, es una breve biografía publicada en Francia en 1913 que aportaba la percepción del compositor en esos años.⁶ Esta biografía fue traducida al español por Eduardo López-Chavarri y publicada en nuestro país en 1921 y supone el primer y único trabajo biográfico dedicado íntegramente a Dukas en nuestro país del período analizado en este capítulo, siendo la única

³ García Laborda, José María: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de musicología*, vol. 28, Núm. 2, 2005, pp. 1347-1364.

⁴ Díaz González, Diana: “Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán” en *Musicología global, musicología local*, Marín López, Javier (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1715-1730.

⁵ Cascudo García-Villaraco, Teresa: “Los críticos de la música nueva. La primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de musicología*, vol. 32, Núm.1, 2009, pp. 491-499.

⁶ Samazeuilh, Gustavo: *Pablo Dukas*. Bilbao: Unión Musical Española, 1921.

referencia bibliográfica en español sobre el compositor francés que los críticos españoles pudieron manejar desde 1921.

Por último, queremos destacar que más allá de la figura en sí de Dukas, este estudio constituye un ejemplo paradigmático de qué actitud tuvo la crítica y el público español hacia un repertorio mayoritario, que se desarrollaba al margen de las vanguardias (o a medio camino con ellas). Alimentado del repertorio canónico centroeuropeo, y con algunos esfuerzos individuales por introducir las últimas tendencias, quedó olvidado, o fue objeto de un trato muy desigual. Comprender esta época es comprender también qué lectura se hizo de este repertorio.

Para la elaboración de este capítulo nos hemos basado en fuentes hemerográficas procedentes de toda España, que son el material fundamental que analizaremos en las próximas páginas.⁷ Pero, antes de comenzar el estudio de la recepción de sus obras en la prensa española, debemos ser conscientes de qué porcentaje de su producción musical llegó a ser interpretada, escuchada y valorada en nuestro país. Para ello, exponemos a continuación una lista en la que mostramos el conjunto de obras que conforman la producción completa de Paul Dukas. Esta lista muestra sus obras cronológicamente ordenadas y destaca en letra negrita los títulos de las que fueron mencionadas y valoradas en publicaciones españolas durante el periodo estudiado. Es más que significativo que, de una producción musical de veintiocho obras, solo seis de ellas aparezcan mencionadas en prensa.

Creemos pues fundamental tener en cuenta esta lista para ser conscientes del conocimiento parcial y la presencia minoritaria de su obra en España:

- *Air de Clytemnestre*, pour voix et petit orchestre (1882)
- *Goetz de Berlichingen*, ouverture pour orchestre (1883)
- *Le Roi Lear*, pour orchestre (1883)
- *Chanson de Barberine*, pour soprano et orchestre (1884)
- *La fête des Myrthes*, pour chœur et orchestre (1884)
- *L'ondine et le pêcheur*, pour soprano et orchestre (1884)

⁷ Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: críticas, artículos y reseñas publicados en *La España Moderna*, *La Correspondencia de España*, *Por esos Mundos*, *El Día*, *El Liberal*, *El Globo*, *El Sol*, *Revista Musical Hispano-Americana*, *La Correspondencia Militar y Música*. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica: críticas, artículos y reseñas publicadas en *Mirador*, *Revista Musical Hispano-Americana*, *La Correspondencia Militar* y *El liberal*. Hemerotecas de la revista *Ritmo*, *ABC* y *La Vanguardia*. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Cataluña: *Revista Musical Catalana*.

- *Endymion*, cantate pour trois voix solos et orchestre (1885)
- *Introduction au poème "Les Caresses"* (1885)
- *La vision de Saül*, cantate pour trois voix solos et orchestre (1886)
- *La fleur*, pour chœur et orchestre (1887)
- *Hymne au soleil*, pour chœur et orchestre (1888)
- *Velléda*, cantate pour trois voix solos et orchestre (1888)
- Fugue à quatre voix (1888)
- *Sémélé*, cantate pour trois voix solos et orchestre (1889)
- ***Polyeucte*, ouverture pour orchestre (1891)**
- ***Symphonie en ut majeur* (1895–1896)**
- ***L'Apprenti sorcier*, pour orchestre (1897)**
- ***Sonate en mi bémol mineur* (1899-1901)**
- *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* (c. 1899–1902)
- *Villanelle*, pour cor et piano (1906)
- ***Ariane et Barbe-Bleue* (1907)**
- *Vocalise-étude (alla gitana)*, pour voix et piano (1909)
- *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* (1909)
- ***La Péri*, poème dansé (1911)**
- *La plainte, au loin, du faune...* (1920)
- *Amours, sonnet de Ronsard* pour voix et piano (1924)
- *Allegro* (1925)
- *Modéré* (1933)

Pero, antes de analizar en detalle las reacciones a estas seis obras de Dukas, mostramos a continuación una tabla en la que sintetizamos los estrenos de su música en España, indicando la fecha, ciudad e intérpretes exactos de los mismos que serán objeto de discusión en las próximas páginas:

Obra	Fecha	Lugar	Intérprete
<i>L'Apprenti sorcier</i>	11 marzo 1900	Teatro Real, Madrid. Programado por la Sociedad de Conciertos	Orquesta de la Sociedad de Conciertos. Dirigido por Vicent d'Indy
<i>Ariane et Barbe-bleue</i>	15 febrero 1911	Teatro Real, Madrid	Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirigido por Walter Rabl
<i>Sonate</i>	13 mayo 1911	Madrid. Programado por la Sociedad Filarmónica de Madrid	Édouard Risler
<i>La Péri</i>	8 abril 1917	Teatro Real, Madrid	Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirigido por Enrique Fernández Arbós
<i>Polyeucte</i>	8 febrero 1918	Teatro Price, Madrid	Orquesta Filarmónica de Madrid. Dirigido por Bartolomé Pérez Casas.
<i>Symphonie en ut majeur</i>	1 abril 1922	Teatro Eldorado, Barcelona	Orquesta Sinfónica de Barcelona. Dirigido por Lamote de Grignon

Tabla 1. Obras de Dukas estrenadas en España hasta 1939.

Como vemos, las seis obras de Dukas estrenadas en España son una síntesis de los principales géneros que cultivó el francés: un ballet, una ópera, una sonata para piano, una obertura, una sinfonía y un poema sinfónico. Tratándose de una producción numéricamente reducida como la de Dukas, es también comprensible que solo llegaran a España las obras de mayor trascendencia de su producción, tras el relativo éxito de sus estrenos en Francia.

Analizaremos ahora cómo fueron recibidas estas seis obras por parte de la crítica y el público españoles a través del estudio de todas las fuentes encontradas al respecto. Para ello, dividiremos la tarea en tres grandes apartados, teniendo en cuenta los diferentes fenómenos que surgen alrededor de cada obra: en primer lugar, trataremos la recepción de *L'Apprenti sorcier*, a continuación, la *Symphonie en ut majeur*, *Polyeucte* y la *Sonate en mi bémol mineur* y finalmente, sus dos obras de música escénica: *Ariane et Barbe-Bleue* y *La Péri*.

1.1. *L'Apprenti sorcier*: el doble filo de un éxito mundial

Si hay una obra en la producción de Paul Dukas que consiguió el reconocimiento unánime de crítica y público es *L'Apprenti sorcier*. Este poema sinfónico, estrenado en 1897, otorgó a Dukas la tarjeta de entrada a las salas de concierto de medio mundo. En España también fue y es, su obra más interpretada y conocida. Un fenómeno como este suele ser leído positivamente en la carrera de cualquier compositor, pero en el caso de una producción musical tan particular como la de Dukas, esta obra pudo suponer una luz cegadora que atrajo la atención sobre su nombre, pero dejó en la oscuridad al resto de sus composiciones. Sería difícil dilucidar si esta hipótesis es real en todos los países en los que *L'Apprenti sorcier* triunfó, pero sí que es posible, o al menos lo intentaremos, esclarecerlo en el caso de España, a través del rastreo de su recepción en la prensa.

La primera referencia que encontramos a esta obra en prensa aparece en 1900.⁸ La obra de Dukas más interpretada en España en ese período no recibe ningún análisis mínimamente extenso por parte de la crítica española, salvo brevísimos comentarios laudatorios que enfatizan su éxito frente al público español. Solo entre 1900 y 1939 encontramos menciones a más de setenta conciertos en los que se interpretó esta pieza. La primera interpretación de *L'Apprenti sorcier* en nuestro país se produjo el 11 de marzo de 1900 en el Teatro Real, en un evento programado por la Sociedad de Conciertos de Madrid, en el que se interpretó la obra bajo la dirección del músico francés Vicent d'Indy. En esta noticia, tan solo aparece el programa del concierto que se va a celebrar al día siguiente, en el que se incluye, en su tercera parte, la obra de Dukas, que va acompañada de la nota entre paréntesis “1ª vez”.

Es fundamental en este punto recordar la importancia de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), que a finales del siglo XIX protagonizó la vida musical en la capital y fue la principal transmisora del repertorio sinfónico en España.⁹ Fundada por Barbieri en 1866, interpretó principalmente obras de Wagner y Beethoven, pero también se encargó de estrenar obras de compositores de la época, como el propio Dukas, de quien, como vemos, interpretó por primera vez en España *L'Apprenti sorcier*.

⁸ “Teatros”, *La correspondencia militar*, Madrid, 10-III-1900, p. 3.

⁹ García Laborda, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936): contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011, pp. 44-56.

La segunda interpretación de la obra en España se produjo en Barcelona, a principios de 1902. Tenemos conocimiento de este concierto gracias a la correspondencia mantenida entre Dukas e Isaac Albéniz. En una carta firmada por Dukas el 16 de marzo de 1902, el músico francés se expresa en un tono muy irónico acerca del éxito de *L'Apprenti sorcier* en Barcelona:

Querido amigo:

El éxito del *Aprendiz* en Barcelona no me sorprende, a pesar de tu gran derrota frente a mí. Lo que me sorprende, es que no tengas la vergüenza de gastarte la cantidad de 3 francos cincuenta para anunciar tu derrota y tu vergüenza; es decir, mi victoria y, por lo tanto, mi gloria. Desde luego, tu triste valentía compensa tus fallos hasta un cierto punto. Pero, no vuelvas a empezar de nuevo, si no quieres enfrentarte conmigo cuando nos encontremos en Londres y en París.¹⁰

Como vemos, ambos tienen conocimiento del éxito del estreno de la obra en Barcelona y tan solo un día más tarde, el 17 de marzo de 1902, Dukas vuelve a escribir a Albéniz dando algunos detalles más acerca de este estreno en la ciudad Condal:

Querido amigo:

Te escribí ayer, y hoy por la mañana he tenido la grata sorpresa de recibir tu carta.

Estaba muy contento de escribirte esta porque me equivoqué en la carta anterior que te mandé. En efecto escribí “Calle” en vez de paseo. No sé cuál de los dos recibirás primero. De todas formas, créeme, eres un gran poeta, un bípedo de la especie más rara y la más buscada entre los coleccionistas, del tipo llamado “amigos para siempre”. En resumen, formas parte de estos hombres ejemplares, que son cada vez más raros en nuestra civilización y que tienen mérito de figurar entre las grandes personas que son celebradas en el museo de la historia, de las ciencias naturales y morales. Felicito también a M. Chevillard, M. Girette y M. Dukas por haber querido hacer el viaje a Barcelona. Eso me alegra y me da una

¹⁰ « *Cher ami, La victoire de l'Apprenti à Barcelone ne me surprend pas, malgré votre atroce débâcle contre ma personne. Ce qui me surprend, c'est que vous n'ayez pas honte de dépenser la somme de 3 francs 50 pour m'annoncer votre défaite et votre honte ; c'est-à-dire ma victoire et donc ma gloire. Certes votre triste courage rachète vos torts jusqu'à un certain point. Cependant, je vous défends de recommencer, si vous ne voulez pas vous confronter à moi, quand on se retrouvera à Paris ou à Londres* ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

idea de tus contactos y tus noticias, aunque estas últimas sean un poco raras. En cuanto al aprendiz, hace mucho tiempo que, desgraciadamente, su autor no está en este mundo. Sin embargo, el elogio póstumo de este último me ha gustado mucho ya que la idea viene de sus compatriotas.¹¹

En esta carta se muestran varios temas de importancia: Dukas nombra a tres personas importantes que estuvieron en el estreno en Barcelona del *L'Apprenti sorcier*: Camille Chevillard (1859-1923), director de orquesta casado con la hija de Charles Lamoureux, fundador de la "Sociedad de Conciertos Lamoureux". Chevillard asumió el puesto de director de esta prestigiosa sociedad tras retirarse su suegro y era uno de los personajes protagonistas de la escena musical parisina de aquel momento. Él fue el encargado de dirigir la primera interpretación de *L'Apprenti sorcier* en Barcelona. Rescatamos, como testimonio del concierto, una conferencia ofrecida por Joan Lamote de Grignon en el Instituto francés de Barcelona en mayo de 1935. Muchos años después, coincidiendo con la muerte del compositor francés, el estreno de la obra en Barcelona seguía presente en la mente de Lamote de Grignon, muestra de que fue un acontecimiento importante.

El paso por nuestra ciudad de la famosa "Orquesta de Conciertos Lamoureux" dirigida por Camille Chevillard. Este maravilloso conjunto hizo su primera aparición en nuestra capital en 1902 con la intención de ofrecer aquí tres conciertos. Los barceloneses acudieron en multitud y la sala del "Teatro Novedades" se llenó a rebosar en los tres conciertos. La orquesta y su eminente director cosecharon un éxito inolvidable. Fue entonces cuando se nos dio a conocer el magnífico scherzo de Paul Dukas "El aprendiz de brujo". Chevillard ofrecía una auténtica creación.¹²

¹¹ « Cher ami, Je vous avez écrit hier, quand j'ai eu ce matin l'agréable surprise de recevoir votre lettre. J'étais très heureux de vous écrire celle-ci d'autant que j'ai fait une erreur sur la précédente que je vous ai adressée. En effet, j'ai écrit "Calle" à la place de "Paseo". Je ne sais pas laquelle vous recevrez en premier lieu. Mais dans tous les cas, croyez-moi de tout cœur, vous restez un charmant poète, un bipède de l'espèce la plus rare et la plus recherchée parmi les collectionneurs de la variété dite anciens fidèles. En un mot, vous faites partie de ces hommes exemplaires qui sont de plus en plus rares dans notre civilisation et qui ont le mérite de figurer parmi les grands Hommes qui sont célébrés au musée de l'histoire des sciences naturelles et morales. Je félicite aussi M. Chevillard, M. Girette et M. Dukas d'avoir bien voulu faire ensemble le voyage de Barcelone. Cela me réjouit et me donne une idée sur la bonne qualité de vos relations et de vos nouvelles même si celles-ci restent pour le moins assez rare. Pour ce qui est de l'Apprenti, il y a longtemps que son auteur n'est plus malheureusement de ce monde. Cependant, l'éloge posthume de ce dernier m'a beaucoup plu d'autant que l'idée émane de vos compatriotes ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

¹² Lamote de Grignon, Joan: *Música y músicos franceses en Barcelona*. Consultado en <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/623149621380.pdf> el 13-VIII-2015.

En cuanto a M. Girette, podría tratarse de Marcel Girette, amigo íntimo de Vicent d'Indy y hermano pequeño del arquitecto Jean Girette. Marcel Girette era un funcionario del ministerio de finanzas, gran amante del arte, la música y la literatura y que también ejerció la crítica en publicaciones como *Le Temps* o *Télégraphe*. Una posible hipótesis para entender qué hacía Marcel Girette en aquel concierto es que, aparte de ser un gran amante de la música, fue íntimo amigo de Vicent d'Indy, quien, muy pocos años antes, hizo una importante labor como director de orquesta en Barcelona, al dirigir una serie de conciertos históricos encargados por la Sociedad Catalana de Conciertos. Quizá por ello Girette tenía conocimiento de la labor que se estaba llevando a cabo aquellos años en Barcelona estrenando y descubriendo mucha música francesa, por lo que decidió viajar a Barcelona y ser testigo del estreno de *L'Apprenti sorcier*.

La tercera persona nombrada en la carta es “M. Dukas”. Y esta mención se presta a confusión, ya que, el tono irónico que Dukas utiliza en todas sus cartas le lleva muchas veces, por no decir siempre, a hablar de sí mismo en tercera persona. Sin embargo, parece improbable que se refiera a sí mismo ya que por el modo de expresarse en su primera carta a Albéniz, parece haber recibido la noticia del éxito del estreno en Barcelona desde la distancia. Si esta hipótesis es cierta, “M. Dukas” muy probablemente se refiera a su hermano mayor, Adrien Dukas (1863-1907), quien, al parecer, habría asistido también al estreno de la obra de su hermano en Barcelona y le habría hecho llegar las reacciones. Decimos esto porque, aunque no hay fuentes que demuestren su presencia, sí que hemos encontrado un diario¹³ de gastos de 1901 de Adrien Dukas en el que anota un viaje por España en el que pasa por Barcelona, donde asiste a la interpretación de *Los Pirineos* de Felipe Pedrell y pasa por casa de Albéniz en los últimos días de diciembre de 1901:

25 de diciembre: Parti pour Barcelone

26 de diciembre: Barcelone

27 de diciembre: Diner chez Albeniz – A la répétition des Pyrénées de Pedrell.

28 de diciembre: Barcelone

29 de diciembre: De Barcelone à San Sebastien pour Pau

¹³ París, BNF, sig. W.52 (8).

30 de diciembre: San Sebastien. Assemblée de Pasages.

31 de diciembre: Retour à Paris.¹⁴

Teniendo en cuenta este viaje a Barcelona y su vínculo con Albéniz en diciembre de 1901, no sería descabellado pensar que Adrien hubiera regresado a la ciudad condal unos meses más tarde para asistir al estreno de la famosa obra de su hermano.

Otro detalle muy significativo que nos aporta esta carta es el autoconcepto que Dukas tiene sobre sí mismo como compositor en ese momento: “En cuanto al aprendiz, hace mucho tiempo que, desgraciadamente, su autor no está en este mundo. Sin embargo, el elogio póstumo de este último me ha gustado mucho ya que la idea viene de sus compatriotas”. Vemos cómo se da a sí mismo por “muerto”, quizá en un doble sentido: muerto por atravesar un período de esterilidad artística (algo que le ocurría a menudo), o “muerto” por su estética retrógrada en relación a los géneros musicales que cultivaba. Por último, Dukas se interesa por el proceso de composición de *Merlin* y más concretamente por la orquestación de esta. Recordemos que en 1902 Albéniz ya había iniciado la composición de esta obra y que probablemente la comenzó en París, donde tuvo un contacto directo y asiduo con Dukas.

La broma final de la carta, en la que Dukas solo muestra una clave de sol con una armadura de tres sostenidos tiene más significado aparte de la ironía implícita, ya que esa armadura corresponde a la tonalidad de fa sostenido menor, que fue la utilizada por Dukas en *L'Apprenti sorcier*.

Tras estas primeras referencias, encontramos decenas de menciones a interpretaciones de *L'Apprenti sorcier* con comentarios muy escuetos que resaltan su éxito frente al público, pero que en ningún caso desarrollan una crítica más extensa a la obra. Ese tipo de comentarios escuetos a los que nos referimos son del tipo: “[...] hubo que repetir, con satisfacción general, *El Aprendiz de brujo*, preciosa obra debida al genio del inspirado compositor Dukas, que el público acogió con toda clase de demostraciones lisonjeras”.¹⁵ En ninguno de esos comentarios se dedican más de dos líneas a valorar la obra, pero en todos ellos se insiste continuamente en su éxito con el público con

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ “Orquesta sinfónica”, *El día*, Madrid, 7-IV-1905, p. 3

coletillas como “[...] y *El aprendiz de brujo*, que fue muy celebrada, como de costumbre.”¹⁶ Además de este tipo de opiniones, en las que se destaca la buena acogida del público, encontramos escuetas reflexiones sobre el contenido musical de la pieza. Esta es una de ellas: “*El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas, que une al acierto descriptivo un humorismo de maestro, una exuberante riqueza de colorido y una robustez de forma y de procedimiento grandiosamente beethoveniano”.¹⁷

Todos estos comentarios pertenecen a la primera década del nuevo siglo, cuando se produjeron las primeras interpretaciones de la obra en España. Sin embargo, también encontramos el testimonio del crítico Cecilio de Roda que, años más tarde, recordaba la “hostilidad” con la que el público madrileño recibió por primera vez la obra de Dukas. En dos críticas separadas en el tiempo apenas siete meses, De Roda incide en esa idea en el año 1917: “*El aprendiz de brujo*, ese capricho orquestal que ha ido conquistando el interés del público madrileño a medida que se ha ido escuchando sin prejuicios ni sin exclusivismos de escuela.”¹⁸ Y unos meses más tarde, volvía a insistir: “No hay que olvidar que *El aprendiz de brujo*, de Dukas, que ayer se aplaudió con entusiasmo, fue recibido por el público casi con hostilidad la primera vez que se oyó en Madrid”.¹⁹

Es muy difícil valorar hasta qué punto este comentario está fundamentado en la verdad o se trata de una exageración por parte de este crítico en concreto. Lo cierto es que, porcentualmente hablando, este es el único comentario entre todas las fuentes encontradas que habla de cierto rechazo del público español en la primera interpretación en España de esta obra, algo que, unido al hecho de que el poema sinfónico era ya un género completamente digerido y asimilado por el público español en esos años, nos podría hacer pensar en este comentario como poco relevante. Sin embargo, está firmado por Cecilio de Roda, uno de los críticos más reputados de la época, gran conocedor de la realidad musical madrileña y probablemente, uno de los pocos analistas del momento capaz de captar las reservas iniciales del público. Además, sus comentarios sobre la recepción de esta obra son los únicos que van más allá de la fórmula hecha que hemos encontrado en el resto de las críticas y artículos. Por ello, consideramos relevante su singular apreciación.

¹⁶ “Orquesta sinfónica. Quinto concierto”, *El liberal*, Madrid, 15-IV-1909, p. 4.

¹⁷ De Roda, Cecilio: “Orquesta sinfónica. Segundo concierto”, *La época*, Madrid, 6-IV-1908, p. 1.

¹⁸ De Roda, Cecilio: “Teatro Real. Orquesta Sinfónica”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-IV-1917, p. 4.

¹⁹ De Roda, Cecilio: “Conciertos populares”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-XI-1917, p. 3.

Otro elemento destacable en la recepción de esta obra en España es la paradoja creada por la gran cantidad de referencias y menciones a la obra –hemos podido documentar hasta setenta interpretaciones de esta obra en nuestro país en el período analizado-, y la casi nula presencia de análisis y comentarios en profundidad. De hecho, teniendo en cuenta que la obra se interpretó por primera vez en España en 1900, es bastante incomprensible que haya que esperar hasta los años 30 para encontrar algunas reflexiones en prensa más extensas sobre la misma. Además, la mayoría de ellas provienen de fuentes catalanas o son traducciones de publicaciones francesas.

Respecto a la prensa catalana, observamos una singular receptividad en Cataluña a la música de Dukas, ya que tan solo en la *Revista Musical Catalana*, encontramos más de cien menciones al compositor francés entre 1904²⁰ y 1936.²¹

La primera referencia a esta obra con un mayor nivel de reflexión la encontramos publicada en *La Vanguardia* en 1930, firmada por Vicente M^a de Gibert, que se expresaba en estos términos:

En definitiva, la gran estructuración sinfónica descollará siempre sobre el poema, cuando la forma un artista de genio que a la inspiración une la maestría técnica. Inversamente, la obra que se ha sujetado al principio romántico literario podrá redimirse de esa tributación si posee el nervio y la solidez de la música pura sinfónica, que asegurará su perennidad cuando la validez de aquel principio caduque. Tenemos el caso más elocuente, que corrobora lo que se acaba de apuntar, en “El Aprendiz de Brujo”, de Paul Dukas. No hemos de rechazar la herencia musical romántica, que algunos bienes nos han proporcionado; pero, no olvidemos que otros bienes hemos heredado también. Llegan momentos providenciales en que, aun las masas, saben discernir su valor inapreciable.²²

En este caso el crítico utiliza la obra de Dukas como un ejemplo en su defensa del poema sinfónico como género heredado del Romanticismo. Es destacable que, en este caso, se piropea a la obra del músico francés por usar “correctamente” un género musical heredado del pasado, cuando, paradójicamente, uno de los reproches habituales a la producción de Dukas ha sido su atadura a las formas clásicas y una supuesta y muy

²⁰ “Correspondencias”, *Revista Musical Catalana*, Barcelona, I-1904, p. 11.

²¹ Vaucher, Berthe: “Moviment musical”, *Revista Musical Catalana*, Barcelona, V-1936, p. 217.

²² De Gibert, Vicente M^a: “La herencia del romanticismo”, *La Vanguardia*, Barcelona, 24-V-1930, p. 5.

discutible falta de innovación, algo que trataremos con más profundidad en las próximas páginas, cuando hablemos de las valoraciones al conjunto de su producción artística. Sin embargo, esta “paradoja” se puede entender al analizar el perfil del crítico que firma este comentario. Vicente M^a de Gibert fue, además de crítico musical, un compositor y profesor de órgano formado en la Schola Cantorum y, por tanto, gran defensor de la música que hundía sus raíces en la tradición. No es de extrañar por tanto su posicionamiento en esta crítica. Observamos, además, que las valoraciones que se hacen de Dukas varían sustancialmente dependiendo de la impronta del crítico, como demuestra claramente este ejemplo.

Por otro lado, tal y como señalábamos anteriormente, algunas de las valoraciones más extensas hacia la obra de Dukas publicadas en España son directamente traducciones de artículos de críticos franceses, país en el que evidentemente se le prestó una mayor atención, no solo cuantitativamente sino también cualitativamente. Con *L'Apprenti sorcier* se hace muy evidente este fenómeno, ya que una de las pocas valoraciones mínimamente extensas que hemos encontrado en la prensa española de este largo periodo es un artículo del crítico francés Jean Chantavoine, que bajo el título “Paul Dukas y su obra”, fue traducido y publicado en un número de la revista *Ritmo* en 1931.

Fue el *Apprenti sorcier* la obra que, en 1897, consagró de pronto la reputación de Paul Dukas, y fue un acto de justicia, porque este *Scherzo pour orchestre* es un poema sinfónico perfectamente realizado en el género descriptivo. Los de Camille Saint-Saëns y el *Vals de Mephisto* de Liszt pudieron servirle de modelo; ofrece la misma claridad de plan, la misma sobriedad de exposición, el mismo movimiento decidido y vivo, la misma limpidez en el recital musical, pero con una riqueza de medios, un lujo de efectos y una profusión de detalles que, sin ignorarlos seguramente, el aticismo de Camille Saint-Saëns descuida, tal vez por coquetería. Nada más espiritual que el tema cojeante de la escoba convertido en más pesado y vacilante por el grave timbre del fagote; nada más pintoresco que la invasión progresiva de la incierta danza y de la inundación que se extiende como vuelcos de amplias vasijas. En cada instrumento que viene a juntarse a la ronda mágica, se ve, en verdad, un mueble más entrando en la danza, una nueva capa de agua extendiéndose por el suelo; la buscada monotonía de las repeticiones temáticas –corregida por la extrema variedad de los timbres– y su incesante hinchazón sonora, expresan con intensa fuerza el carácter invencible, a cada instante más fuerte y amenazador, de aquel *Sabbat* desencadenado por la inhabilidad del aprendiz de brujo, y que detendrá de pronto una palabra del maestro, como el canto del gallo en la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns “da al pueblo de los

espíritus la señal de su desvanecimiento”. Y es, aplicado a fines pintorescos y descriptivos, un principio de desarrollo lógico que constituye la fuerza de este poema deslumbrador.²³

Las alabanzas a la técnica compositiva de Dukas no pueden ser mayores, ya que no solo compara la realización de este poema sinfónico con dos referentes indiscutibles de este género como son Saint-Saëns y Liszt, sino que incluso, en algunos aspectos, pone por delante a la obra de Dukas. Otro de los valores que más destaca de la obra es la brillantez en la orquestación y el acierto en el uso de los diferentes timbres. Sin duda, es la valoración más entusiasta que hemos encontrado publicada en la prensa española, pero no debemos olvidar dos asuntos muy significativos que vuelven a surgir en esta crítica: la comparación de Dukas con compositores y obras muy importantes, y la ausencia casi absoluta de valoraciones como esta por parte de críticos españoles, teniendo que recurrir, como en este caso, a la traducción de un artículo firmado por un crítico francés. Lo más significativo de esta reproducción es que en el momento de su publicación en agosto de 1931, no había programado ningún concierto ni estreno de Dukas en España ni en París, por lo que *Ritmo* decidió publicar esta reflexión hecha por Chantavoine sin motivo aparente.

Para encontrar otra reflexión acerca de *L'Apprenti sorcier* tenemos que recurrir a la traducción de una necrológica firmada por un alumno de Dukas, Pierre-Octave Ferroud, publicada en el semanario catalán *Mirador*, en el año 1935, cuando el fallecimiento del compositor desató la proliferación de artículos y valoraciones sobre su producción. Su alumno estimaba así la obra más famosa de su maestro y le atribuía una conquista no resaltada hasta ahora:

No es que no haya transportación y fuga en *L'Apprenti sorcier*, sino que, en nuestra opinión, hay más bien el “triunfo del sarcasmo”, la manifestación de una reacción contra la inquietud a la cual, por su raza, se habría naturalmente decantado.

Hay que añadir que *L'Apprenti sorcier*, antes de conocer un éxito mundial casi sin precedentes, no le ha faltado una influencia penetrante sobre la escuela rusa contemporánea, y que quizás, sin que en Francia se diera cuenta nadie, fuera uno

²³ Chantavoine, Jean: “Paul Dukas y su obra”, *Ritmo*, Año III, Núm. 38, Madrid, 15-VIII-1931, p. 4.

de los catalizadores gracias a los cuales los sortilegios eslavos pudieron destilarse sin accidente.

Ya sería bastante mérito, para este scherzo hoy inmortal, haber suscitado en una apreciable proporción la florida de estas flores prestigiosas y mágicas, y Paul Dukas sería así, sin quererlo, el aprendiz del gesto, benefactor esta vez, que habría venido en socorro del viejo brujo en un mal paso.²⁴

En este artículo su alumno lanza la hipótesis de una posible influencia de esta obra de Dukas sobre la música rusa del periodo y sobre su recepción, pero no argumenta ni da ejemplos concretos que apoyen esta teoría. Sin embargo, se puede leer entre líneas una cierta reivindicación por parte de su alumno ante la crítica francesa, ya que la expresión “sin que en Francia se diera cuenta nadie” remarca con cierto tono de reproche la desatención de los franceses a este aspecto de la música de Dukas.

Otra de las consecuencias que trajo el enorme éxito y popularización de *L'Apprenti sorcier* fue su utilización para fines cinematográficos. El proyecto más conocido hasta la fecha es la película *Fantasia* producida por Disney, que en el año 1940 utilizó la música de Dukas junto a otras siete composiciones de música clásica para crear la banda sonora de la película. Sin embargo, y a raíz de una noticia que hemos encontrado en el semanario catalán *Mirador*, parece que esta música ya se utilizó en proyectos cinematográficos de animación anteriores a *Fantasia*. La famosa película de Walt Disney se empezó a rodar en 1938 y su banda sonora corrió a cargo del director de orquesta Leopold Stokowski, que dirigió a la orquesta de Filadelfia en las ocho obras musicales clásicas seleccionadas para la película. Sin embargo, la mencionada noticia, anuncia en 1930 que se está rodando ya un film sobre la famosa balada de Goethe con la música de Paul Dukas. Esta es la noticia íntegra publicada:

William Cameron y Hugo Riesenfeld están actualmente filmando en los estudios de los Artistas Asociados una versión sonora de la famosa balada de Goethe. *El aprendiz de brujo*. Todos los que conocen el admirable poema comprenderán enseguida

²⁴ «No és que no hi hagi emportament i fuga en L'Apprentent bruixot, sinó que, en la nostra opinió, hi ha més aviat el “triomf del sarcasme”, la manifestació d'una reacció contra la inquietud a la qual, per la seva raça, s'hauria naturalment decantat. Cal afegir que L'Apprentent Bruixot, abans de conèixer un èxit mundial gairebé sense precedents, no ha estat mancat d'una influència penetrant sobre l'escola russa contemporània, i que potser, sense que a França se n'adonés ningú, fou un dels catalitzadors gràcies als quals els sortilegis eslaus pogueren destillar-se sense accident. Ja seria prou mèrit, per a aquest scherzo avui immortal, haver suscitat en una apreciable proporció la florida d'aquestes flors prestigioses i màgiques, i Paul Dukas havia estat així, sense voler-ho, l'aprenent del gest, benefactor aquesta vegada, que hauria vingut en socors del vell bruixot en un mal pas». O.M.: “A propòsit de Paul Dukas”, *Mirador: setmanari de literatura, art i política*, VII, Núm. 339, Barcelona, 15-VIII-1935, p. 8.

qué motivo más bueno procura el cine, el cual permitirá animar todas las cosas inanimadas a la conjura del brujo.

Hugo Riesenfeld dirigirá personalmente la orquesta, que adaptará en este film el popular movimiento sinfónico que sobre la balada de Goethe compuso el compositor francés Paul Dukas.²⁵

Si nos fijamos en la fecha y en los nombres de los responsables de dicha filmación, confirmamos que se trata de un proyecto distinto al de la película *Fantasia*. William Cameron Menzies era un productor cinematográfico que en 1929 se unió con el también productor Joseph M. Schenck para crear una serie de cortometrajes sonoros que visualizaran grandes obras de la música, proyecto en el que se realizó una versión de 10 minutos sobre *L'Apprenti sorcier* de Dukas. Por otro lado, Hugo Riesenfeld era un importante compositor de bandas sonoras de la época que también se dedicaba a la dirección de cortometrajes sonoros. Por tanto, podemos deducir que el proyecto al que hace mención esta noticia pertenece a la serie ideada por Cameron y Schenck en 1929, siendo esta en consecuencia, la primera utilización cinematográfica de la famosa música de Dukas. Este proyecto de cortometrajes, del que se hace eco la revista *Mirador* en su sección de noticias cinematográficas, se comenzó a gestar por el empeño de Cameron Menzies y el corto basado en la música de Dukas fue titulado como *The Wizard's Apprentice*. Según la biografía de James Curtis sobre Cameron Menzies, el corto que nos ocupa fue el más valorado artísticamente de los seis que se realizaron en el proyecto.²⁶

Otra muestra de la popularidad que llegó a alcanzar esta obra en España es su programación en otros puntos de la geografía diferentes a las ya comentadas Madrid y Barcelona. Nos referimos a ciudades como Sevilla, donde en abril de 1914 la revista *Bética* se hacía eco de una interpretación de la obra en la ciudad: “Dirigida por el célebre Maestro Arbós ha venido a Sevilla la orquesta sinfónica de Madrid, de fama universal

²⁵ «William Cameron i Hugo Riesenfeld están actualment filmant en els estudis dels Artistes Associats una versió sonora de la famosa balada de Goethe. L'aprenent de bruixot. Tots els que coneixen l'admirable poema compedran tot seguit quin motiu més bo procura al cinema, el qual permetrà animar totes les coses inanimades a la conjura del bruixot. Hugo Riesenfeld dirigirà personalment l'orquestra, que adaptará a aquest film el popular moviment simfònic que sobre la balada de Goethe compongué el compositor francès Paul Dukas». “Goethe al cinema”, *Mirador setmanari de literatura, art i política*, Año II, Núm. 73, Barcelona, 19-VI-1930, p. 6.

²⁶ Curtis, James: *William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015, p. 88.

por sus constantes triunfos. Los tres conciertos celebrados en el Teatro de San Fernando [...] han sido superiores a todo elogio”.²⁷

Cabe destacar en este punto el importante rol que la Orquesta Sinfónica de Madrid jugó en la difusión del repertorio sinfónico por el territorio español, haciendo llegar a diferentes provincias obras del primer tercio del nuevo siglo.²⁸ Decimos esto porque *L'Apprenti sorcier* fue, además de Sevilla, llevada a ciudades como Zaragoza, donde una vez más, la sinfónica de Madrid y el maestro Arbós interpretaron la partitura más famosa de Dukas invitados por la Sociedad Filarmónica de Zaragoza.²⁹

También la banda municipal de Valencia, dirigida por el maestro Ayllón, versionó la partitura de Dukas en 1928.³⁰ No podemos perder de vista el importante proceso de popularización de esta obra de Dukas al ser interpretada por agrupaciones musicales como las bandas municipales.

Es un fenómeno especialmente curioso que la obra más famosa e interpretada de Dukas en nuestro país sea la menos analizada en profundidad en la prensa, y que las numerosísimas menciones a la misma sean tan breves, superficiales y repetitivas. Lo único que queda claro a través de ellas es la proliferación de interpretaciones de la obra en España en las primeras décadas del siglo XX.

Al margen de la calidad artística de la obra, este éxito podría deberse a varios factores: en primer lugar, se trata de un poema sinfónico, basado en la balada homónima de Goethe y es por tanto un tipo de música programática, descriptiva, que cuenta una historia, y este género, propio del Romanticismo, estaba ya muy asimilado por el público de los primeros años del siglo XX. Por otro lado, el lenguaje utilizado en esta composición no era nada vanguardista y su sonoridad era perfectamente digerible para un público español todavía instalado en las sonoridades del siglo XIX. Por último, el brillo orquestal, la claridad de su construcción y una vivacidad rítmica extraordinaria hacen que esta obra sea especialmente expresiva. Por todos estos motivos no es raro que *L'Apprenti sorcier* consiguiera esa comunicación tan fuerte con el público español.

²⁷ “La sinfónica madrileña y el maestro Arbós”, *Bética*, Sevilla, 20-IV-1914, p. 37.

²⁸ García Laborda, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936): contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.

²⁹ “La Sociedad Filarmónica de Zaragoza”, *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 10-VI-1933, p. 6.

³⁰ “La banda municipal de Valencia y el Maestro Ayllón”, *Boletín Musical*, Valencia, VII-1928, p. 29.

Sin embargo, esa fuerte comunicación conseguida con el público español tuvo, bajo nuestro punto de vista, una doble consecuencia: por un lado, el albergar un éxito así fue el empujón definitivo para que el nombre de Paul Dukas se presentara en los programas de concierto con una cierta frecuencia en los auditorios españoles. Sin embargo, ese mismo éxito provocó que el resto de su producción quedara relegada en las programaciones de conciertos, siendo contadísimas las ocasiones en las que se pudo escuchar en España algo diferente a *L'Apprenti sorcier*.

Por tanto, esta obra fue un talismán en la carrera internacional de Dukas, pero también fue su talón de Aquiles en España, o como cantaría Silvio, *una luz cegadora, un disparo de nieve* que nos impidió ver y valorar el resto de su producción.

1.2. La *Symphonie en ut majeur*, la *Sonate* y *Polyeucte*: tres obras clásicas en el apogeo del Impresionismo musical

Dentro del repertorio de Dukas, existen tres obras clave para entender la etiqueta con la que se le catalogó años más tarde, con más o menos justicia. La etiqueta a la que nos referimos³¹ no es otra que la de “clásico”, “conservador” o “falto de naturalidad y ternura” y las obras, la *Symphonie en ut majeur*, la *Sonate* y *Polyeucte*.

La primera de ellas, estrenada en 1896, es una de las más importantes en la producción de Dukas, hecho que contrasta con la tardía e insignificante transmisión de esta obra en España. De toda la prensa analizada durante este período, tan solo encontramos dos referencias a esta obra, publicadas en *La Vanguardia* y con más de 25 años de retraso desde la fecha de su estreno en Francia. Es incomprensible que una obra sinfónica de esta calidad y de un compositor que ya se había dado a conocer en España con *L'Apprenti sorcier* fuera tan ignorada por los programas de concierto y la crítica musical. Además, es significativo que las dos únicas menciones en prensa a esta obra aparezcan publicadas en Cataluña y que, en la gran cantidad de diarios y revistas madrileñas del período, no aparezca mencionada ni una sola vez.

³¹ Rostand, Claude: *La música francesa contemporánea*. México: Alameda, 1954, p. 15. Subirá, José: *Historia Universal de la música*. Madrid: Plus-Ultra, 1953, p. 399.

La primera referencia encontrada está publicada en 1922 y surge a raíz de la primera interpretación de la obra en España, el 1 de abril de ese mismo año:

Hay que agradecer al maestro Lamote de Grignon el habernos dado a conocer una obra de la importancia de la «Sinfonía en do», de Dukas, aunque sea veinticinco años después de ser estrenada en los conciertos de la Ópera, bajo la dirección de Mr. Paul Vidal, a quien está dedicada. Es una obra escrita con maestría completa, con ideas potentes, noblemente desarrolladas y lógicamente encadenadas, precisa y clara, de rica orquestación, variada de ritmos, que acusa una poderosa, aunque equilibrada personalidad; la exposición, reexposición y transformación de los temas obedecen siempre a una sabia deducción. Pero, aunque es ante todo cerebral, esta «Sinfonía» no está desprovista del elemento emotivo, hallándose de vez en cuando curiosas sonoridades y delicados efectos, especialmente en el «Andante». Creemos digna esta «Sinfonía» de figurar al lado de las de Bach o de Schumann, superando a estas en más de una ocasión. Conducida con entusiasmo, fue aplaudida con convicción.³²

Es evidente que la opinión de este crítico hacia la Sinfonía de Dukas no puede ser más laudatoria, en cuanto a la forma, las ideas y la orquestación de la misma. Sin embargo, consideramos muy significativa la expresión “es ante todo cerebral”, ya que pone el dedo en la llaga. Una llaga que pocos años después, tras el fallecimiento del compositor, se haría más grande en las valoraciones que se hicieron respecto al conjunto de su producción. La falta de emotividad y una cierta frialdad son otras de las etiquetas con las que Dukas tuvo que cargar.³³

La segunda y última referencia a esta obra aparece publicada en el mismo periódico, pero ocho años más tarde, con motivo de un concierto dedicado a la música francesa en el Teatro del Liceo de Barcelona, en cuyo programa aparece nuevamente esta composición, “[...] la «Sinfonía en do», de Paul Dukas, jugosa partitura, que se impone por la claridad de la concepción y la abundancia de temas [...]”.³⁴

Con este positivo pero breve comentario se terminan las reacciones en prensa a una obra esencial en la producción de Dukas. Este fenómeno es difícilmente explicable, pero quizá su causa no sea la obra en sí, ya que su calidad no es cuestionada en ningún momento, sino más bien el momento estilístico de la historia de la música en el que aparece. No podemos olvidar

³² “Eldorado. Orquesta sinfónica”, *La Vanguardia*, Barcelona, 4-IV-1922, p. 22.

³³ Ferroud, Pierre-Octave: “A propos de Paul Dukas”, *Mirador*, Año VII, Núm. 339, 15-VIII-1935, p. 8.

³⁴ “Concierto de música francesa”, *La Vanguardia*, Barcelona, 11-III-1930, p. 33.

que se trata de una sinfonía clásica, en el más estricto sentido de la palabra, y que fue estrenada tan solo dos años más tarde que el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, obra que hizo estallar el Impresionismo musical en Francia y que elevó a su autor como el gran innovador al que habría que prestar toda la atención en los próximos años. Así se produjo, bajo nuestro punto de vista, un fenómeno tan injusto como inevitable: la novedad y el enorme atractivo del Impresionismo musical de aquellos años enterró el interés y la atención que merecía una obra tan brillante como la sinfonía de Dukas, simplemente por el hecho de ser expresada en un estilo que hundía sus raíces en el pasado. Esto nos lleva a hacernos muchas más preguntas: ¿Es justo que una obra sea desatendida por estar compuesta en una forma heredada de la tradición? ¿Debería considerarse como factor determinante en la valoración de una obra su “novedad” en la forma y el estilo utilizados? Dejamos ahora todos estos interrogantes abiertos, pero los retomaremos cuando terminemos nuestro viaje por la recepción de las principales obras de Dukas en España.

Este mismo fenómeno que acabamos de comentar se produjo con otra de las obras fundamentales en la producción de Dukas, su *Sonate* para piano, que compuso entre 1899 y 1900 y fue publicada en 1901. Se trata de una sonata muy tradicional en su lenguaje y que presenta una estructura en cuatro movimientos.³⁵ El primer movimiento se basa en dos temas fuertemente contrastados, desarrollados de acuerdo con la forma habitual. El Andante se encuentra en la línea de los grandes movimientos lentos de Beethoven y es seguido por un agitado Scherzo y un heroico Final en tempo *Tres lent- Anime*. Esta obra, estilísticamente hablando, estaba totalmente inserta en una tradición compositiva heredada de los países germanos y muy alejada de las innovaciones musicales que en los primeros años del siglo XX se estaban produciendo en París. En el año 1910 encontramos una crítica en la revista madrileña *Por esos mundos*:

Pablo Dukas solo nos ha dado a estrechar un dedo de su mano con el *Apprenti sorcier*; su sonata para piano que ha sido leída por media docena de pianistas madrileños, que la han desechado por difícil o por incomprensible... o por ambas cosas. Y en cuanto a su drama lírico *Ariane et Barbe Bleue*, ese está llamado a hacer su entrada en el Real, sabe Dios cuándo, por la misma puerta que solo a piquetazos o cañonazos podrá abrirse para *Pelléas*.³⁶

³⁵ Palaux-Simonnet, Bénédicte: *Paul Dukas ou Le musicien-sorcier*. Ginebra: Editions Papillon, 2001, pp. 43-44.

³⁶ “Música”, *Por esos Mundos*, Madrid, 1-XII-1910, p. 66

Según esta crítica, esta obra no era interpretada en España por su dificultad e incomprensibilidad. Es cierto que, a nivel técnico, es una obra muy exigente para cualquier intérprete, pero el adjetivo de “incomprensible” es difícilmente justificable, ya que está escrita en un lenguaje clásico que sigue rigurosamente las características de la forma sonata. Otra cuestión destacable es la crítica al Teatro Real, por su carácter inmovilista en la programación, que nos demuestra que se trata de un crítico abierto, defensor del nuevo repertorio.

Tan solo un año más tarde, en mayo de 1911, la obra era finalmente estrenada en España por el reputado pianista Édouard Risler, gracias a la programación de la Sociedad Filarmónica de Madrid. El crítico Miguel Salvador se hacía eco de su estreno mostrando una opinión diferente respecto a su dificultad:

El tercer día hizo el esfuerzo de ejecutar la sonata en mi bemol menor de Dukas, sobre cuyas proporciones y dificultad de comprensión se venía exagerando hace tiempo, provocando graves aprensiones: se confirmaron estas en parte, pero de la fatiga no es ella la responsable como nuestra falta de preparación, necesaria en obra de su importancia. Anduve despistado en los dos primeros tiempos, sin poder medir aún ni razonar la impresión producida; los dos últimos, en cambio, los encuentros muy asequibles y de innegable belleza; el scherzo es claro de plan y detalle; el final es sumamente heroico, épico, y desde luego su carácter se impone y emociona. Fue muy aplaudida la obra.³⁷

La *Sonate* fue una de las obras más aplaudidas de Dukas. Solo dos años después de esta observación, encontramos una crítica en la que se presenta su sonata como una obra de “arte elevado” y a su compositor, Dukas, como un autor ecléctico que abarca diferentes estilos. Esta era la valoración:

Pocas obras modernas de piano han levantado tanto interés, ni ocupado tan hondamente a la crítica como la *Sonata* de Paul Dukas... parece como si se complaciera en intentar dar a cada nueva obra una dirección distinta. Su *Aprendiz de brujo*, miraba a lo pintoresco, en sus *Variaciones* y su *Sonata*, al espíritu de Beethoven, de Brahms y de César

³⁷ Salvador, Miguel: “Más de la Sociedad Filarmónica”, *Revista Musical*, Madrid, 15-V-1911, pp. 115-116.

Franck; en su *Ariana y Barba Azul*, al drama lírico. No creo que haya necesidad de repetir que la *Sonata* es obra de arte elevado, de infatigable aspiración de belleza.³⁸

Estas referencias a la sonata de Dukas son relativamente cercanas al año de su estreno en Francia y aparecen publicadas en diarios españoles. Sin embargo, se vuelve a observar el mismo fenómeno ocurrido con la sinfonía de Dukas: apenas tres escuetas referencias encontradas en el periodo analizado respecto a la que es sin duda la pieza pianística más sobresaliente del músico francés. La obra de Dukas fue tímidamente difundida en España y arrinconada por no encajar ni en las novedades estilísticas que llegaban de Francia (que contaban con un apoyo minoritario, pero de personalidades influyentes), ni en el repertorio de cámara clásico-romántico que degustaba la mayoría del público, en su mayoría de origen germano.

Es tanta la falta de atención a esta obra, que el único análisis en profundidad de la misma publicado en España pertenece al artículo, ya anteriormente citado, del crítico francés Jean Chantavoine que, traducido en las páginas de la revista *Ritmo* de 1931, la valoraba así:

[...] la *Sonata* para piano en mi bemol menor es una de las obras más importantes que haya producido la escuela francesa en la música de cámara; merece ocupar un buen lugar en la historia general de la sonata, después de las sonatas de Liszt y de Brahms. En el volumen segundo de su *Cours de Composition musicale*, Vincent D'Indy ha podido proponerla como modelo de una arquitectura musical a la vez amplia y concisa. Poco sensible sería yo a tal mérito si apareciese solo, si los materiales de esta magistral construcción no tuviesen un valor intrínseco y si su dialéctica careciese de elocuencia. Pero los temas -con excepción, tal vez, del *andante*- tienen acento, claridad, aliento, una amplitud sostenida que concede al desarrollo sólida amplitud. Están adornados de ricas armonías, plenas, y que permanecen armoniosas. La sombra y la luz están dispuestas en completo acuerdo con las proporciones, para sostener y variar el interés. Después de la exposición meditativa y apasionada de la primera parte, después de la tranquila *reverie* del *andante*, se produce la brillante ligereza del *scherzo*, cuyo *trío* reconduce a los inquietos recuerdos del comienzo. La página

³⁸ “Crónica musical”, *La España Moderna*, Madrid, 1-IV-1912, p. 10.

más importante de esta sonata es, tal vez, el Final, cuya vehemencia, al principio de un lirismo incierto, agitada en el estilo de Brahms, se define poco a poco para llegar a la más arrebatadora, a la más luminosa conclusión, en la cual el tono sombrío de mi bemol menor se aclara definitivamente en mayor. El movimiento de este bello final, su decisión creciente, su aire cada vez más ceñido, la adhesión progresiva e irresistible de todos los elementos temáticos a un principio de fuerza y seguridad que poco a poco se impone antes de triunfar, dan, por los medios más musicales, una rara impresión de fuerza y de seguridad.³⁹

Chantavoine no solo la propone como una de las obras más importantes de Francia, sino que la sitúa, dentro de la historia de su género, la sonata, como una obra de referencia. Más allá de las diferentes reflexiones que hace respecto a cada uno de los movimientos, lo realmente significativo de esta crítica es que no incide en la utilización de una forma clásica como un elemento relevante, sino que la valora por su calidad y su construcción.

Consideramos que la falta de interés por parte de la prensa y los especialistas españoles hacia la obra de Dukas se refleja en que en los treinta y nueve años de prensa española analizada solo encontremos tres referencias a esta obra y una de ellas, la más extensa, sea una traducción de un artículo publicado en Francia.

Por último, incluimos en este grupo de obras “clásicas” de Dukas su obertura *Polyeucte*. Estrenada en el Teatro Price el 8 de febrero de 1918 por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo el título de *Poliuto*, esta obra fue muy mal recibida por la crítica Matilde Muñoz, quien la acusó despectivamente de estar hecha bajo el “patrón clásico”:

[...] la obertura «Poliuto» produce la sorpresa de darnos unas modalidades del arte y estilo de Dukas completamente dispares de las que conocíamos. «Poliuto» es una obra impersonal, donde indudables influencias extrañas contribuyen a la desunión de su forma, en la que no hay la conducción de una línea determinada. Por el contrario, se pierde en detalles secundarios de efecto puramente rítmicos y adolece de una penuria ideal que hacen aún más sensibles las proposiciones orquestales, a quienes la ausencia de motivos de interés da apariencias de desmesurada latitud. La armonía ni la instrumentación presentan las

³⁹ Chantavoine, Jean: “Paul Dukas y su obra”, *Ritmo*, Año III, Número 38, 15-VIII-1931, p. 4.

características de estilo de su autor, ajustándose más bien, como la forma, al patrón clásico.⁴⁰

Vemos aquí de nuevo una de las críticas más repetidas a Dukas: el clasicismo como rémora y su versatilidad estética (Matilde Muñoz repasa en líneas anteriores a este fragmento el estilo de otras de sus obras) como defecto más que como virtud. Creemos que esta crítica de Matilde Muñoz resume muy bien los ataques a los que Dukas tuvo que enfrentarse en la crítica española.

Si lo valoramos con la distancia adecuada, la recepción de la *Symphonie en ut majeur*, la *Sonate* y *Polyeucte* de Dukas en España presentan los mismos síntomas: poca atención y desinterés motivados por cuestiones estilísticas más que cualitativas. Y esto se comprende bien al escuchar y analizar las tres obras y contrastarlas con las escasas y aisladas referencias a ellas en la prensa española. Vuelven a tener sentido aquí los interrogantes que nos planteábamos en líneas anteriores y que intentaremos resolver en las próximas páginas.

1.3. Música escénica: *La Péri* y *Ariane et Barbe-bleue*

Mientras que la *Sonate* y su *Symphonie en ut majeur* mostraban a un compositor seguidor de la tradición compositiva alemana, otras, como su ballet *La Péri*, presentaban a un músico totalmente sumergido en las innovaciones orquestales de la moderna escuela francesa. Aunque Dukas nunca cultivó las formas del Impresionismo, no se puede decir lo mismo respecto a las técnicas de orquestación, aspecto que sí se filtró en su producción, especialmente en dos obras: *La Péri* y *Ariane et Barbe-bleue*.⁴¹

Respecto a *La Péri*, esta fue estrenada en España el 8 de abril de 1917 por la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Real bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós.⁴² Un crítico español, al escuchar *La Péri*, llegó a denominar a Dukas como “modernista” en un concierto en el que también se interpretaron obras de Beethoven, Stravinsky o Lamote de Grignon:

⁴⁰ Muñoz, Matilde: “Los conciertos de bellas artes”, *El Imparcial*, Madrid, 9-II-1918, p. 4.

⁴¹ Subirá, José: *Historia Universal de la música*. Madrid: Plus-Ultra, 1953, p. 399.

⁴² “Teatro Real. Orquesta sinfónica de Madrid”, *La Correspondencia Militar*, Madrid, 7-IV-1917, p. 3.

También hubimos de vernos ayer con el modernista Dukas y con su poema-baile “La Péri”. Otra audición nos hará establecer un juicio más definitivo. Ayer nos agradó, hallando en la composición grandes bellezas.⁴³

Posiblemente, el término “modernista” hace referencia aquí al tipo de orquestación francesa usada por Dukas, no al significado de “moderno” en el sentido de lenguaje avanzado, ya que, en estos años, el impresionismo ya empezaba a estar muy asimilado en nuestro país y existían otras propuestas mucho más innovadoras en el lenguaje,⁴⁴ como Stravinsky, que se interpretó en el mismo concierto al que hace mención esta crítica. Pero también puede influir el carácter conservador, monárquico y germanófilo del periódico *La Acción*, y el término modernista puede tener aquí otra connotación más peyorativa, aunque la valoración final es positiva.

Sobre esta misma obra, *La Péri*, encontramos otra crítica que resalta también su modernidad en la armonía, así como cierta incompreensión del público:

Todo el que haya oído las obras de este compositor francés admira el colorido brillante de su técnica, la característica de la moderna escuela francesa. En *La Péri*, estas cualidades distintivas aparecen en toda su intensidad. La composición de Dukas tiene novedad armónica, ambiente y colorido. Es de una dificultad de ejecución difícil de vencer. El auditorio, que escuchó con visible interés la primera parte de *La Péri*, mostróse complacido al final, aunque sin extremar sus manifestaciones de elogio a la composición, aunque demostrara a la orquesta su entusiasmo.⁴⁵

Debemos tener en cuenta que en este caso la crítica se publica en un diario independiente, de posición liberal moderada. Sobre esta obra, la crítica incide especialmente en la dificultad de la interpretación, un condicionante importante en la elección y circulación

⁴³ “Eventos musicales”, *La Acción*, Madrid, 9-IV-1917, p. 2.

⁴⁴ García Laborda, José María: “Impresionismo y modernismo en Francia. Recepción e interpretación” en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, García Laborda, José María (coord.). Madrid: ICCMU, 2004, pp. 5-13.

⁴⁵ “Noticias musicales”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-IV-1917, p. 4.

de una obra y asunto que ya aparecía mencionado en las críticas de la *Sonate* que analizábamos en páginas anteriores. La reacción tibia del público a la obra también es significativa.

Ese mismo recibimiento tibio por parte del público hacia *La Péri* se recoge en otra crítica en la que, sin embargo, se ensalzan sus cualidades musicales y se le compara, para bien, con el *Daphnis et Chloé* de Ravel, interpretado en el mismo concierto. En este caso el crítico no ensalza la “modernidad” de la obra en sí, sino la perfección de su estructura, el aspecto más tradicional de la misma. Compara, además, las cualidades de la obra de Ravel con las de Dukas, extrayendo una reflexión muy interesante:

La Péri, de Dukas, fue también aplaudida. No tanto quizás, sin embargo, como la producción de Ravel. Y es que sus cualidades no son, sin duda, tan *extérieures*. Su estructura, con todo, nos pareció más trabajada que la del *Daphnis*. Por su musicalidad, por su estructura siempre interesante, por su forma perfecta, la obra impúsose ciertamente y fue bien recibida.⁴⁶

A la luz de estas críticas podemos observar que el recibimiento de *La Péri* en España por parte de los críticos fue positivo y se destacaron rasgos de modernidad y buena técnica compositiva. Sin embargo, todas ellas muestran un recibimiento más frío por parte del público, intuimos que por su carácter más innovador. Observamos también, de forma generalizada, que las críticas son contradictorias. A veces sitúan a Dukas como integrante de la escuela moderna francesa, y otras en los márgenes de esa nueva música. Es la misma situación incómoda, ambivalente que sigue ocupando a día de hoy, y que justifica su olvido. Según qué parámetro, qué obra juzguemos, podemos calificarlo de un modo diferente.

Todas las críticas anteriormente expuestas son, por fecha, relativamente cercanas al estreno de la obra. Sin embargo, encontramos otros dos comentarios en prensa mucho posteriores que nos permiten ver cómo era valorada la obra más de veinte años después de su estreno. Están firmados por Gerardo Diego en la “Crónica musical” de *La Libertad*:

[...] Y, sobre todo, nos interesó vivamente escuchar, después de tanto tiempo, el poema sinfónico de Dukas “La Péri”, obra un poco circunstancial en su gusto

⁴⁶ “Conciertos”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, 30-VI-1917, p. 13.

orientalista, pero densa de contenido, sólida de estructura y rica de color orquestal, como del gran maestro que es Paul Dukas.⁴⁷

Gerardo Diego señala aquí el orientalismo de la obra con un tono negativo, achacándolo a la moda de la época en la que la obra fue compuesta. Es paradójico que en este caso sea criticado por seguir una moda de su tiempo, cuando por lo que se le ha criticado siempre es precisamente, por lo contrario. Pero también alaba su “colorismo”, es decir, su buen uso de la paleta orquestal.

El segundo comentario de los que mencionábamos pertenece al artículo de Jean Chantavoine traducido en la revista *Ritmo* que ya citábamos en páginas anteriores. Dentro de ese extenso artículo, el autor dedica un espacio para valorar *La Péri*, y pone el foco de atención en interesantes comparaciones, así como en algunas ideas sobre el orientalismo de la misma y sus posibles conexiones con la música rusa. Destaca que, una vez más, tenemos que recurrir a Chantavoine para encontrar un comentario extenso que valore una obra de Dukas en prensa española:

La Péri, “poema danzado”, no es del mismo carácter que el *Apprenti sorcier* y, no obstante, se le parece. La música no tiene en ella por objeto o por misión sugerir imágenes o movimientos, sino, solamente, acompañar un espectáculo; por otra parte, si en Goethe el símbolo no está ausente del *Apprenti sorcier*, la música de Dukas podía omitirlo, mientras que conserva en *La Péri* el sentido lírico y simbólico del argumento. De ahí una música menos penetrante, menos incisiva que la del *Apprenti sorcier*, pero más compleja, más flexible, más matizada, más dócil al movimiento de los gestos y a la variedad de los colores. Cosa muy singular es que tal vez haya en ello algo más que una casualidad, y es el ligero defecto de un artista demasiado avaro de sus producciones, demasiado sujeto a unas fórmulas a los cuales lo ha ligado una larga reflexión —el plan es el mismo del *Apprenti sorcier*—; una progresión encuadrada entre una corta introducción y una breve conclusión, de carácter meditativo. Un arte extremadamente seguro asocia en *La Péri* las sinuosidades, las ondulaciones, las caricias de un tema seductor, a los ritmos elásticos de la danza. Escrita para una bailarina rusa, después del repetido éxito de los Ballets Rusos en París, y sobre un cañamazo que recuerda los poemas sinfónicos de Balakirew y de Rimsky-Korsakow, *La Péri* sufrió la influencia evidente de estas obras. En este concepto, Paul Dukas se

⁴⁷ Diego, Gerardo: “Crónica musical. Orquesta sinfónica”, *La Libertad*, Año XVI, Núm. 4370, 24-III-1934, p. 4.

mostró hábil en la búsqueda del color oriental –ya que una buena parte de la música rusa es de inspiración y color semiasiáticos– y se creería escuchar, acá y allá, algún tema procedente de *Antar* o de *Shéhérazade*– y ver brillar alguna de aquellas joyas sonoras con que los rusos adornan a sus bellas princesas legendarias. Que nadie se engañe en esto: no hay en esta analogía reminiscencias involuntarias ni consciente imitación, sino solamente el efecto de una destreza magistral. Debido a estas razones, por la complejidad de los elementos que entran en su desarrollo, por la mezcla de sentimiento y de brillo, por la búsqueda de un colorido brillante y sutil, *La Péri* es, tal vez, una obra más preciosa que el *Apprenti sorcier*, siendo permitido, en revancha, preferir la fantasía y la espiritualidad de este.⁴⁸

Entre los halagos que Chantavoine dedica a esta obra está la movilidad del tema y el orientalismo, el cual achaca a una influencia de la escuela rusa. Otro de los detalles en los que el crítico recae, muy inteligentemente, bajo nuestro punto de vista, es la similitud de esta obra con la estructura utilizada por Dukas años antes en su *Aprendiz de brujo*, aunque dejando claras las diferencias de carácter y propósito entre ambas obras. Sin embargo, el crítico deja caer también, entre tanto piropo, un reproche muy habitual a Dukas. Cuando señala “[...] el ligero defecto de un artista demasiado avaro de sus producciones, demasiado sujeto a unas fórmulas a los cuales lo ha ligado una larga reflexión [...]”, está remarcando, como algo negativo, su escrupuloso respeto a las formas e indirectamente, le reprocha una cierta falta de libertad o de originalidad a la hora de romper las estructuras tradicionales.

Creemos que, aunque esta crítica puede tener sentido en algunas de sus obras más “clásicas”, como la *Sonate* o la *Symphonie en ut majeur*, precisamente *La Péri*, presenta al Dukas más impresionista a nivel orquestal y de carácter. Quizá la única obra de su producción en la que se deja ver claramente la influencia del contexto en que la compuso: los Ballets Rusos y el colorido impresionista.

La otra gran obra de música escénica en la carrera de Dukas fue su ópera *Ariane et Barbe-bleue*, la cual se estrenó en España el 15 febrero de 1911 por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Walter Rabl y sobre el escenario del Teatro Real.⁴⁹ Esta

⁴⁸ Chantavoine, Jean: “Paul Dukas y su obra”, *Ritmo*, Año III, Núm. 38, 15-VIII-1931, p. 5.

⁴⁹ Barrado, Augusto: “Ariana y Barba Azul”, *La Época*, Madrid, 14-II-1913, p. 1.

obra tuvo que cargar con dos cruces: la inevitable comparación con el *Pelléas et Mélisande* de Debussy y un libreto “mediocre” según el crítico Camille Mauclair, de Maeterlinck.

Con motivo del estreno en París de su ópera leemos el siguiente comentario, una traducción de una crítica de Camille Mauclair, un gran defensor del simbolismo, de Mallarmé y de Maeterlinck en particular. Teniendo en cuenta su opinión autorizada en cuestión literaria, como especialista y defensor del simbolismo, resulta sorprendente que ni siquiera él defienda el libreto de la ópera de Dukas, pese a ser de Maeterlinck. Observamos también a través de esta crítica que la prensa española se hacía eco a menudo de los estrenos y opiniones de la vida musical parisina, como si de una caja de resonancia se tratara:

[...] La representación de «Ariana y Barba Azul» en la Ópera Cómica, ha consentido oír una de las particiones [sic] más notables de la escuela francesa [...]. La obra de M. Paul Dukas es bellísima. El autor, discípulo de César Franck, había ya sometido al dictamen del público una sonata y una sinfonía impregnadas de profunda ciencia y severo estilo. Su drama lírico no aporta los elementos de originalidad intensa peculiar de «Pelléas y Mélisande», pero en cambio ofrece un valor considerable como obra artística y emotiva, a pesar de la excesiva complicación alegórica del libro, cuyo tono parece pasado de moda y falto de vida y de pasión. A esta literatura, llena de distinción y frialdad, M. Dukas acertó al impregnarla de energía, y su obra puede considerarse como una fecha musical en la lenta y difícil evolución de nuestros jóvenes sinfonistas hacia el teatro, con independencia de todo influjo wagneriano.⁵⁰

Vemos una vez más la comparación inevitable con su compatriota Debussy. El crítico hace aquí una valoración muy positiva de la ópera de Dukas, exceptuando el libreto, al que critica por su orientación simbolista, pero no puede evitar hacer la comparación con la “originalidad intensa” de *Pelléas et Mélisande*. Sin embargo, la valoración global que hace de la música de Dukas en esta obra es excelente. Una opinión que, al parecer, no fue aislada, ya que encontramos otro comentario, unos meses después, en el que Miguel Salvador, crítico español de tendencia aperturista, amigo de Falla y Salazar, pone por las nubes a esta ópera, haciéndose eco de la opinión del reputado Édouard Dujardin, poeta y dramaturgo francés

⁵⁰ Mauclair, Camille: “La temporada artística en París”, *El Imparcial*, Madrid, 12-VII-1907, p. 2.

del ámbito simbolista. No deja de ser curioso que Dukas sea reivindicado por figuras francesas del ámbito de la literatura, afines al simbolismo, y no por musicólogos. Además, las fechas de estos comentarios, publicados en 1907 y 1908, son muy tempranas y aún no se habían representado en España ni *Pelléas et Mélisande* de Debussy ni la ópera de Dukas. Esto significa que se introdujo el debate teórico antes que el propio repertorio:

[...] Dukas es la figura más interesante hoy para nosotros. Sería cosa de dedicarle toda la crónica para contar al público la significación que la crítica francesa le atribuye.

Dujardin, en un largo artículo muy reciente, después de estudiar el simbolismo en música, sus relaciones con la poesía y la pintura, de deducir que la característica de nuestra época es la musicalidad, de decir que la obra maestra, la obra del genio que había de representar nuestra época en la posteridad hace mucho que se esperaba, sin que apareciese, y que debía ser musical esta obra, cuenta cómo se creyó un momento que la lograra Debussy con su *Pelléas*, y más tarde Strauss con su *Salomé*, y proclama que al fin ha aparecido en *Arianne et Barbe Bleue*, de Paul Dukas.

Si esta significación se le da, si un crítico de esta altura declara no haber sentido una emoción más grande después de Wagner, que en el tercer acto de esta obra, ¿no es cosa de mirar a Dukas con un mayor detenimiento, acercarnos a esa obra que disputan gigantesca y maravillosa, y ver si ella nos trae a la realidad algunas de las quimeras de nuestros sueños?⁵¹

Esta crítica tiene un cierto sabor a reivindicación de la figura de Dukas y pone la ópera del francés a la altura de las grandes obras que acababan de estrenarse en Francia en los últimos años, como el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o *Salomé* de Strauss. De estas críticas puede deducirse que el *Pelléas*, por su carácter revolucionario, tardó en ser digerido por el público francés; en cambio la ópera de Dukas, pese a tener también ingredientes impresionistas, tuvo una aceptación más temprana, por su carácter moderado y por ejercer de puente entre la tradición y la vanguardia.

⁵¹ Salvador, Miguel: “De música”, *El Globo*, Madrid, 8-IV-1908, p. 1.

Sin embargo, tras su estreno en Madrid en 1913, el crítico Rogelio Villar valoraba durísimamente la ópera del francés:

Oyendo la obra del compositor francés Pablo Dukas, estrenada anoche en el Teatro Real, *Ariana y Barba Azul*, se ve hasta dónde llega el snobismo y el extravío de un hombre de tu lento en su afán de hacerse una personalidad por medios y procedimientos artificiosos y extravagantes. Hacer del arte musical un arte feo, bárbaro y caricaturesco; parece ser el ideal de algunos compositores franceses modernos; arte exótico, fríamente reflexivo, cerebral, sin pizca de emoción, insincero, y, más que exquisito, alambicado, frívolo, infantil y ridículo. La pretendida novedad que van buscando estos compositores con objeto de sorprender, se reduce a fórmulas, modas y patrones al alcance de los temperamentos más antiartísticos. [...] No faltarán snobs que vean en las lucubraciones sonoras de la partitura de Dukas todas las sublimidades que su perturbada fantasía alimente; en el fondo no hay nada más que una técnica sabia, cerebral, pero sin arte y sin belleza. Es la obra de un decadente culto. [...] El público oyó la partitura de Dukas con atención. No se emocionó, porque era imposible; el cansancio que origina la monotonía del procedimiento harmónico y orquestal impaciente, sin que haya fuerzas humanas que lo impidan. No es obra que deleite.⁵²

Vemos en la crítica de Rogelio Villar la opinión opuesta a la de Miguel Salvador. Con un carácter totalmente conservador, Villar ataca a la ópera de Dukas desde todos los ángulos posibles, enfatizando especialmente su “modernidad” y “frialdad”; es decir, posicionándose en el bando de la crítica que reprochaba la falta de emoción de las nuevas músicas. Intuimos que esta posición absolutamente extremista de Villar publicada en *El País* no ayudó nada a la difusión y programación de esta ópera en los siguientes años y en otras ciudades españolas.

Uno de los problemas que señalábamos más arriba tenía que ver con el tibio recibimiento de esta obra por parte del público en Francia. Si volvemos a recurrir al extenso artículo de

⁵² Villar, Rogelio: “Teatro Real. Ariana y Barba Azul”, *El País*, Madrid, 16-II-1913, p. 7.

Chantavoine publicado en *Ritmo*, encontramos una exposición detallada de los posibles motivos de esta tibieza:

Ariane et Barbebleue, escrita por Paul Dukas sobre la obra de Maurice Maeterlinck, y representada en la “Opéra Comique” en 1907, no ha encontrado ante el público el favor que podía deseársele. Trataré de presentar ahora los motivos. Dukas desplegó en este drama lírico las cualidades que se revelan en sus demás obras: lucidez de plan, fuerza y riqueza del desarrollo, limpidez de temas, brillantez del colorido orquestal. El primer acto de *Ariane et Barbebleue*, sobre todo, es el que presenta más fuertes estas cualidades. Primeramente, los amplios presentimientos y los rumores del prólogo, después el deslumbrante, el fantástico scherzo variado de las joyas tan vivo, tan diverso, tan ingenioso en la multiplicidad sugestiva de sus ritmos, de sus armonías, de sus timbres, para evocar sucesivamente la afluencia de las amatistas, de los zafiros, de las perlas, de las esmeraldas, de los rubíes, hasta llegar al luminoso resplandor de los diamantes. Y después de esta orgía de luz sonora, el murmullo fatal oído detrás de la puerta, el lamento de las “Filles d’Orlamonde”, primeramente, casi imperceptible sobre un estremecimiento supersticioso de las violas, ampliándose en seguida poco a poco, anunciando el destino irresistiblemente desencadenado por la curiosidad de Ariana, como antes la burlesca catástrofe fue ocasionada por las palabras del *Apprenti sorcier*. Este soberbio primer acto de *Ariane et Barbebleue*, opulento y patético en su conjunto, nutre de música al resto del drama. Las largas y fastidiosas charlas de las seis mujeres, en el segundo acto, por animadas que puedan ser mediante el delicado trabajo de la orquesta, hacen esperar por demasiado tiempo el poderoso episodio con el cual Paul Dukas pinta la repentina irrupción de la luz en el calabozo. Sin ninguna duda, el tercer acto contiene también brillantes páginas, aligeradas, al parecer, como las cautivas redimidas, y otras, como por ejemplo el preludio y la conclusión, de una noble gravedad. Por desgracia para el efecto final de la obra —o sea para el efecto total—, ni la emoción ni la brillantez del primer acto se encuentran con igual plenitud en los actos siguientes. Parece como si uno quedase musicalmente ciego, para toda la noche, por el brillante y fluente esplendor del primer acto, y que el resto del drama se hallase por ello, en virtud de una ilusión de la vista o del oído, relegado a una relativa sombra.

Además, una música tan fuertemente construida, desarrollada con tal seguridad de deducción, de una expresión por otra parte tan clara y exacta, y finalmente, de un colorido tan brillante, debía servir para corregir la muelle indecisión característica de la mediocre obra de Maeterlinck: en una ficción

vaporosa introducía una armadura de lógica irrealidad; concedía virilidad a pensamientos pueriles, reafirmaba sentimientos flojos, vigorizando su tortuosa languidez; fijaba en sólidos relieves las ondulaciones amorfas de aquella fantasía: daba huesos y músculos a criaturas de insípida gelatina y un sentido plausible a su balbuceo. Por lo menos, hacía todo lo humanamente posible para conseguirlo. Y, ciertamente, no fracasó en ello. Llegaré a conceder que tuvo éxito; pero, de todos modos, la música de Paul Dukas acusa su disparidad con la prosa de Maeterlinck: no le es consubstancial. La misma declamación musical, cuya prosodia respetaba escrupulosamente el ritmo verbal, o, mejor dicho. La arritmia del “poeta”, evoca frecuentemente la fluida salmodia de *Pelléas et Mélisande*, de modo que, en los elementos en que admirábamos más el arte robusto y lúcido de Paul Dukas, sentíamos la nostalgia de las acariciadoras gradaciones con las que Claude Debussy, sobre un drama más conmovedor, había encontrado una equivalencia tan justa de aquella poesía decadente. Música y drama no llegaron a fundirse con la armonía casi amorosa y voluptuosa que constituye el encanto único de *Pelléas*. He aquí tal vez la razón de que provocando desde un principio menos resistencias que *Pelléas*, *Ariane et Barbebleue*, no haya conseguido un éxito igual. El éxito definitivo, digno de su talento, digno de los éxitos que ha conseguido en el concierto y entre los aficionados con el *Apprenti sorcier* y la *Sonate*, hace esperar que Paul Dukas lo conseguirá en el teatro el día en que su arte vigoroso pueda tratar un asunto de mayor movimiento, un drama más rico en acción, más preciso de pensamiento, de un lenguaje más conciso, con movimientos mejor dibujados, con personajes de una existencia menos desvaneciente.⁵³

Chantavoine señala la desigualdad de calidad entre los tres actos, dejando al primero de ellos como el mejor, con la consecuente sensación de pérdida en el acto II y III. Otro de los puntos clave para el crítico francés es la mediocridad del libreto de Maeterlinck y la perjudicial e inevitable comparación con el *Pelléas* de Debussy. Pero sobre todo incide en la falta de acción musical (algo que, por otra parte, se convertirá en una constante en las obras escénicas de las siguientes décadas –véase, si no, buena parte de la producción dramático musical de Stravinsky, entroncada con el sentido ritual y abstracto de la trama literaria–), en el carácter evanescente de los personajes (otro rasgo que deriva de la propia composición del libreto), y sobre todo en la incapacidad de Dukas de respetar el estilo declamatorio de la prosa de

⁵³ Chantavoine, Jean: “Paul Dukas y su obra”, *Ritmo*, Año III, Núm. 38, 15-VIII-1931, p. 5.

Maeterlinck, en la misma dirección que lo había hecho Debussy. Por lo tanto, es una vez más la comparación con Debussy y el *Pelleas* lo que ensombrece la obra.

Al parecer, la opinión de Chantavoine acerca de la mayor calidad del primer acto de la ópera no fue aislada en aquellos años. Encontramos dos críticas más, publicadas en la prensa catalana, en las que se destaca el primer acto. Una de ellas, editada en el semanario cultural *Mirador*, es una traducción resumida de una necrológica firmada por el alumno de Dukas, Pierre-Octave Ferroud.⁵⁴ La otra crítica a la que nos referimos aparece publicada en *La Vanguardia* y destaca también la serie de variaciones del primer acto y las reservas que el crítico tiene acerca de los frutos que esta obra pueda dar.⁵⁵

Otro aspecto con el que nos hemos encontrado al revisar la prensa acerca de esta obra es una cierta reivindicación realizada desde Barcelona en los años 30, en la que se critica que la ópera de Dukas no se haya representado nunca en la ciudad condal. Esta demanda o reproche a los programadores de ópera catalanes se aprecia en artículos como el siguiente:

Dukas, Ravel. ¿Por qué hasta ahora el Liceo ha cerrado sus puertas a “Ariana y Barba Azul” y “La hora española”, óperas a las que podría unirse “Pelléas et Melissande” de Debussy? No atinamos con la razón del desvío hacia obras cuya exclusión se halla en pugna con un elevado espíritu artístico, y esperamos confiadamente que, sea quien fuere el encargado de regir en lo sucesivo los destinos del Liceo, rectificara un criterio que jamás debió sustentarse.⁵⁶

Apenas cinco años más tarde, con motivo del anuncio del fallecimiento de Dukas, el mismo diario volvía a dejar caer esta reivindicación:

Recibimos de París la noticia de haber fallecido ayer, en aquella capital, el célebre músico Paul Dukas. La obra de Dukas es muy amplia, destacando de ella la ópera “Ariana y Barba-Azul”, que, en Barcelona, ignoramos por qué motivos, no se ha representado, y el delicioso “scherzo” sinfónico “El aprendiz de brujo”,

⁵⁴ Ferroud, Pierre-Octave: “A propòsit de Paul Dukas”, *Mirador*, Año VII, Núm. 339, 15-VIII-1935, p. 8.

⁵⁵ “Crónicas de arte. Música”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1-II-1912, p. 8.

⁵⁶ “El gran teatro del liceo. Concierto de música francesa”, *La Vanguardia*, Barcelona, 11-III-1930, p. 33.

que los conciertos han popularizado. Con la muerte de Paul Dukas, la moderna escuela musical francesa pierde uno de sus más ilustres representantes.⁵⁷

Este “olvido” de la ópera de Dukas en los programas de concierto de los años 30 es probablemente consecuencia de ese tibio recibimiento por parte de la crítica y el público en los años inmediatamente posteriores a su estreno en París y Madrid. Por otro lado, si en esos años los teatros españoles tenían que llenar su cupo de novedades francesas, siempre aparecía Debussy como primera opción. Y, de este modo, la obra de Dukas perdía el billete hacia los programas de ópera del futuro, un hecho constatable hoy en día.

En conclusión, podemos observar valoraciones muy diferentes según la ciudad, el crítico, la época y la obra de Dukas que se juzgue. Creemos que, esa versatilidad de las críticas está acorde con la versatilidad de su obra, una característica fundamental en la trayectoria de Dukas que, a nuestro juicio, le hizo pagar un alto coste ante la crítica española, tan sedienta de posicionamientos y militancias estéticas fijas.

1.4. Valoraciones sobre el conjunto de su producción. Principales reproches y reconocimientos

Hasta este momento hemos hablado de las reacciones a las obras de Dukas estrenadas y conocidas en España. Como hemos podido comprobar, son siempre comentarios breves, aislados y poco numerosos, fruto del desinterés o la falta de atención que su figura recibió en nuestro país. Sin embargo, hemos encontrado otro tipo de artículos referentes a él de mayor extensión y profundidad. En los últimos años de vida del músico francés y, especialmente, tras su fallecimiento en 1935, aparecieron diversos artículos en la prensa española en los que Dukas recibía mayor atención de la acostumbrada. Se trata de un conjunto de artículos de considerable extensión en los que importantes personalidades de la crítica y la musicología, compositores y alumnos del maestro, valoraban detenidamente el conjunto de su producción artística, su personalidad y su aportación a la música de su tiempo. Observamos por tanto cómo su obra se interpretó poco y tuvo escasa repercusión en los círculos musicales de amplio alcance, pero en cambio sí mereció atención en la prensa

⁵⁷ “Fallecimiento de un compositor”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19-V-1935, p. 22.

especializada, por parte de determinadas figuras de prestigio que intentaban llamar la atención sobre su figura, paliando así el injusto tratamiento que recibía.

Entre esas personalidades se encontraba Adolfo Salazar. En tan solo tres artículos encontrados en los que Salazar dedicara algunas palabras a Dukas, observamos una metamorfosis interesante en su opinión respecto al músico francés. La datación de estos artículos, dato a tener muy en cuenta, es la siguiente: 1922, 1931, 1936. El último de ellos es el único que está escrito tras el fallecimiento del compositor.

En 1922, Adolfo Salazar publicó en el diario *El Sol* una interesante comparación entre los que para él eran los tres puntos de apoyo de la historia de la música francesa: Debussy, Ravel y Dukas. Debemos resaltar la tendencia francófila de Salazar, y el hecho de que fuera uno de los críticos que mejor conoció y difundió la música francesa contemporánea. Remitimos a la tesis de Consuelo Carredano para una mayor información.⁵⁸ Pero, volviendo al artículo que nos ocupa, Salazar trata de explicar la posición que ostentan cada uno de estos tres compositores en el liderazgo de la música francesa. Pese a tratarse de un fragmento extenso, lo reproduciremos íntegramente por la importancia del tema para nuestro trabajo, y por el desconocimiento de esta particular lectura de la música francesa realizada por Salazar:

La historia de la música francesa se establece, en síntesis, sobre tres puntos de apoyo constituidos por Debussy, Ravel y Dukas. El problema de Ravel, por muchas consideraciones que puedan hacerse, es, al fin y al cabo, un problema subordinado al de Debussy; se ve bien la trascendencia que para la música actual hubiera tenido un hombre como Ravel aun sin haber existido Debussy; pero acaso Ravel no sería quien es hoy ni tendría un puesto tan eminente sin esa circunstancia. En cambio, en Dukas, el asunto es más complejo, porque a mi modo de ver, parece claro que, sin Debussy, Dukas hubiese sido el músico más grande de Francia. ¿Es que la coexistencia de estos dos talentos ha podido perjudicar a Dukas? De ningún modo, artísticamente hablando, aunque quizá sí en lo que se refiere a la pura reputación; pero, si por la influencia de Debussy, el genio de Dukas se ha coloreado de unos matices exquisitos que tal vez no hubiera poseído de otro modo, estos le han llegado a dar un tal cariz de rareza y notabilidad, que su figura escapa a la observación corriente que, deslumbrada

⁵⁸ Carredano, Consuelo: “Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)”. Director Emilio Casares Rodicio. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

por otros reflejos más brillantes, se olvida un poco de aquellos, más discretos y apagados, aunque de no menos quilates.

Debussy fue el hombre que quemó sus naves al llegar a un paraíso desconocido. Ravel, instalado en él, realiza en cierto modo una obra de colonizador y, por consiguiente, introduce, en cierta manera, un espíritu conservador. Dukas es el hombre prudente que, sin soltar las amarras que le unen al viejo continente, tradicional y prestigioso, se llega a la tierra de promisión e intenta dar nueva vida a las plantas tan nobles, pero algo decrépitas, de aquel continente, trasladándolas al cálido clima recién descubierto. [...]

Dukas realiza, en este sentido, el ideal de fuerza, solidez y empuje que algunos atribuyen exclusivamente a compositores de países más hacia el centro de Europa; pero a esas cualidades añade una claridad, un orden y una pureza de materiales que es lo que casi siempre echamos de menos en estos otros. Creemos inminente un movimiento de atracción hacia Dukas, que realizará en el momento actual lo que un muy buen amigo nuestro quería significar cuando decía que “era un retrógrado de 1950”; esto es, un retrógrado del momento en que el serlo consiste en deificar al autor del “Après midi d’un faune”. Solo que, acaso, nuestro amigo ha colocado esa fecha demasiado lejos.⁵⁹

La brillantez del artículo de Salazar reside en una reflexión muy crítica hacia la importancia y el peso que se le dio a Dukas en esos años, siendo, además, tan difícil de valorar en el mismo momento en el que sucedía, sin la más mínima distancia histórica para poder llegar a esa reflexión. La idea expresada por Salazar en este artículo refuerza nuestra hipótesis inicial de trabajo, por la que defendemos que la desatención de la figura de Dukas como profesor de una importante generación de músicos españoles es consecuencia de su infravaloración como compositor en la escena europea de esos años.

Este artículo de Salazar es casi una reivindicación de la figura de Dukas y desentraña muchas de las claves por las cuales se entiende cómo la historiografía musical europea relegó a Dukas a un segundo plano dentro del *ranking* de compositores franceses. Una de las causas que apunta es el eclecticismo de la obra de Dukas, con rasgos tradicionales e innovadores de la escuela francesa y alemana y por supuesto, la sombra ejercida por Debussy. Es muy

⁵⁹ Salazar, Adolfo: “Crónicas musicales”, *El Sol*, Madrid, 11-XI-1922, p. 4.

destacable la importancia que Salazar le otorga a Dukas, situándolo incluso por encima de Debussy. De hecho, Salazar considera a Dukas como síntesis de lo mejor del estilo germano y del mediterráneo, dos tendencias hasta el momento antagónicas, que encontrarían su mejor fusión en el arte de Dukas

Tras este artículo, publicado en 1922, encontremos un breve comentario del propio Salazar en 1931 en el que acusa a Dukas de autor “impersonal” y de “anteguerra”:

Las canciones japonesas de Maklakiewicz acaban de salir del horno. [...]. De las cuatro canciones prefiero la primera, como menos convencional, a pesar de que denota con claridad suficiente el aprendizaje de su autor en la escuela tan impersonal y tan de anteguerra de Paul Dukas.⁶⁰

Las intermitentes contradicciones en las que incurre Salazar en sus escritos, más aún en los que, como este tienen la urgencia propia de la prensa diaria, parecen impedirle una reflexión previa. Sobre las incoherencias de Salazar, consideramos interesante remitir al artículo de Javier Suárez-Pajares en *La música en la Edad de Plata*.⁶¹ Por otro lado, la única explicación posible a este cambio de opinión es que, en el primer artículo, más meditado, Salazar tratase de parecer más ecuánime, y de valorar las bondades de la música germana y la calidad artística que existe en la tradición, más allá del deseo de innovación a toda costa, que acabó imponiéndose como su criterio estético. En cambio, en la crítica de 1931, creada en el marco de la S.I.M.C y movido por la inmediatez del escrito, deja traslucir sus ideas, mostrando su más absoluto desprecio por toda la música que se desarrollara al margen de las nuevas corrientes francesas.

Este comentario viene a desvelar el verdadero reproche de Salazar a Dukas: su supuesta falta de originalidad y novedad, algo que al parecer el crítico español nunca le podría perdonar. Sin embargo, tras estos dos artículos, publicados en vida del compositor, hemos encontrado un tercero en el que, quizá por estar publicado tras el reciente fallecimiento del músico francés, Salazar presenta una opinión mucho más moderada y halagadora.

⁶⁰ Salazar, Adolfo: “La novena reunión de la S.I.M.C. en Oxford”, *Ritmo*, Año III, Núm. 40, 15-IX-1931, p. 8.

⁶¹ Suárez-Pajares, Javier: “Adolfo Salazar: luz y sombras” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres Clemente, Elena (coord.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 199-220.

Con motivo de un acto homenaje en el primer aniversario de su muerte en el Instituto Francés de Madrid, Salazar dio una conferencia sobre la figura de Dukas, a la que siguió un concierto con piezas del maestro francés interpretado por el pianista José Cubiles. En el siguiente artículo se reproduce textualmente y casi por completo la disertación que Salazar hizo aquella tarde en el homenaje a Dukas. Vuelve aquí a reivindicar su figura y a recolocar su posición dentro del olimpo de la música francesa, tal y como ya hiciera en el artículo publicado en 1922 y que comentamos anteriormente. Este fue el discurso con el que reprochaba que su obra hubiera sido “poco” y “mal” conocida (pese a que él mismo nunca hizo nada para paliar ese desconocimiento desde sus puestos como dirigente de diversas instituciones musicales) y en el que analizaba estéticamente sus composiciones más importantes. Estas fluctuaciones en la valoración de Dukas demuestran la contradicción interna que debió de vivir Salazar con respecto a esta figura: si por un lado era consciente de su valía, y de la necesidad de reivindicarlo, por otro lado, el alejamiento de Dukas de los principios estéticos que Salazar defendía, lo convertían en una figura incómoda, e inevitablemente censurable:

De estos tres músicos, el peor conocido ha sido Dukas, no solamente entre nosotros, sino en el mundo entero. O lo que es peor, estaba mal conocido; estaba desfigurado en el concepto que teníamos de él, porque su arte, más constructivo en esencia que expresivo, de un espíritu predominantemente formalista mejor que sensual o poético, más clásico en un sentido riguroso que "impresionista", apenas había llegado al público musical sino por una sola obra suya, una obra temprana muy característica desde luego; pero que ni en su hechura ni en su concepto pertenecía al “impresionismo” auténtico. Me refiero al "scherzo", basado en la balada de Goethe, "El aprendiz de brujo". Las obras de mayor calibre de Dukas pertenecen, en cambio, a un concepto sinfónico riguroso, y críticos de alta responsabilidad han visto en su "Sinfonía", en la "Sonata para piano" y en sus "Variaciones" un espíritu beethoveniano; esto es, un robusto sentido en la construcción empapado por ideas de gran potencia, si bien el desarrollo de estas, y aunque su carácter provenga directamente de la época romántica, preste un aspecto difícil a la música de Paul Dukas en general; un aspecto poco comunicativo con relación al auditor. El gran compositor francés, que sometía a una torturadora elaboración mental la más insignificante de sus obras, a pesar de lo cual siempre quedaba descontento de ellas,

y, en consecuencia, las condenaba a ese fuego que ha consumido casi en su integridad la producción de este músico.⁶²

En su discurso se observa que ya no existe un rechazo frontal al Romanticismo, algo que estuvo muy presente años atrás en nuestro país, pero que en los años treinta, cuando se firmó este artículo, ya era una idea totalmente superada. Por otro lado, la valoración que Salazar hace sobre la música de Dukas no es completamente exaltante, ya que la tacha de difícil y “poco comunicativa” y habla de su proceso creativo como una “torturadora elaboración mental”. Estos juicios negativos implícitos por parte del crítico que marcó la penetración de la vanguardia en España en este período pudieron influir en que la música de Dukas no tuviera una mejor acogida. Este hecho, junto con el eclecticismo que caracterizó la producción de Dukas, aunando rasgos de las escuelas germana y francesa, uniendo tradición y tendencias modernistas, generaron que la obra de Dukas fuera poco o mal atendida por la crítica española.

Si tuviéramos que definir la posición de Salazar respecto a la música de Dukas a través de estos tres artículos, podemos ver que dos de ellos son levemente laudatorios y que el crítico hizo una cierta labor de recuperación del maestro francés, aunque bastante tardía, ya que el tercero de ellos se produjo en los años treinta, tras el fallecimiento del músico. Posiblemente, esa tardanza y poca implicación personal en la “causa Dukas” obedezcan a ciertas reservas del crítico hacia la labor compositiva del maestro francés, que podemos ver claramente en el segundo texto. Una buena muestra de esa tibieza en la defensa de Dukas es la gran diferencia de implicación existente entre la conferencia dada tras el fallecimiento del músico francés y el intenso programa de introducción de la música de Debussy o Falla que llevó a cabo en nuestro país.

Pero no fue solo Salazar el que en algún momento puso su atención sobre la producción de Dukas. El compositor mexicano Manuel Ponce, alumno de Dukas en la École Normale de Musique de París, publicaba en 1928 un extenso artículo dedicado íntegramente a su maestro. En él, hacía una valoración del músico en todas sus dimensiones: la persona, el profesor y el compositor. Aunque las aportaciones de Ponce sobre el Dukas profesor son muy interesantes y las utilizaremos en otros apartados de nuestra investigación, nos centraremos aquí en analizar el fragmento dedicado a su

⁶² Salazar, Adolfo: “Varias conferencias”, *El Sol*, Madrid, 4-VI-1936, p. 5.

valoración como compositor. Se trata de una traducción publicada en un diario valenciano, y es que Valencia era uno de los centros neurálgicos de la vida musical española, directamente conectado con las últimas novedades. Reproduciremos a continuación la cita completa que, a pesar de ser muy extensa, consideramos importante para este análisis. Por último, debemos tener en cuenta que el testimonio puede perder parte de su objetividad, al tratarse de un discípulo:

Pocas obras –relativamente a la producción ordinaria de los compositores– ha escrito Paul Dukas. Pocas, sí; pero geniales, verdaderas obras maestras. Haber firmado la “Sinfonía en do mayor”, la obertura sobre “Polyeucte”, el “Apprenti sorcier”, las “Variations” sobre un tema de Rameau, la “Péri”, “Ariane”, el “Barbe Bleue” o la monumental “Sonate” para piano, significaría la conquista de un real prestigio para cualquier músico.

Si Dukas no ha producido mayor cantidad de música, es porque todo lo pule y cincela, como un concienzudo orfebre de los sonidos. Y es que el maestro desconfía del primer impulso lírico, del golpe de ala inicial. Refrena su Pegaso porque no cree en la fatalidad de la inspiración momentánea que casi siempre esconde residuos de ajenas inspiraciones. La depuración de las ideas primordiales y la maravillosa cualidad de “una música que se desenvuelve y progresa por sí misma”, caracteriza la producción del maestro. La casualidad no entra para nada en esas vastas construcciones sonoras largamente meditadas, cuya base rítmica y armónica garantiza el equilibrio del grandioso conjunto.

Más, a pesar del paciente trabajo arquitectónico que le da firmeza, la música de Dukas no se resiente de angulosidades ni exagerado intelectualismo. Ahí está el “Apprenti sorcier”, célebre scherzo sinfónico en el que la gallardía y el *humour* de las melodías es tan notable como su novedosa armonía y fascinadora orquestación.

En un género diferente, “Ariane” no solamente es una obra maestra de Dukas dice Coeuroy, «sino, después de “Peleas”, uno de los mayores chefs d’oeuvre», porque en el conjunto como en el detalle el compositor domina la materia.

Parecidas reflexiones podrían hacerse acerca de las otras partituras del maestro. Dukas tiene el pudor de la emoción (de “cierta especie de emoción”, que diría Debussy) la cual nunca se muestra desnuda en peroraciones de un lirismo exaltado, antes bien, se esconde en la trama sorprendente de una instrumentación rica y colorida, que traduce las pasiones humanas, sin posponer la esencia puramente musical de la obra al argumento más o menos literario que la inspira. Por eso, sin

conocer sus nombres, oíríanse con placer la “Péri”, la obertura de “Polyeucte” o algún fragmento de “Ariane” como música pura, al contrario de lo que acontece con otras composiciones sujetas a programa, las cuales, sin la guía respectiva, resultan incomprensibles o mortalmente fastidiosas.

Cuando apareció la Sonata para piano, Claudio [sic] Debussy le consagró un interesante artículo en el que el arte de Paul Dukas está juzgado con penetración de crítico sagaz e imparcialidad de escritor justiciero. En la Sonata de Dukas “la especie de emoción que en ella se traduce –dice el autor de “Peleas y Melissande”,- y el riguroso enlazamiento de las ideas reclama imperiosamente una íntima y profunda comunión con la obra (ese aspecto imperioso marca con un sello especial casi todo el arte de Mr. Paul Dukas aun cuando no sea sino episódico)”; esa especie de emoción es “el resultado de una ardiente paciencia en el ajuste de las piezas que integran su armonía y, ¿acaso es de temerse que no sea fácil seguir con exactitud el engranaje durante una audición pública? Ello no disminuiría, sin embargo, ni su belleza ni su ensueño. Si la inteligencia que concibió esta sonata mezcla a la idea de imaginación la idea de construcción, no por eso podrá deducirse que existe la idea de complicación. Nada sería más deliberadamente absurdo. Mr. Paul Dukas sabe lo que contiene la música: sabe que no es una cosa brillante y sonora que divierte el oído hasta el enervamiento. (Fácil comprensión en que se funden sin chocar tantas músicas a las que se juzga diferentes). Para él, la música es un tesoro inagotable de formas, de recuerdos posibles que le permiten amoldar sus ideas a la medida de su dominio imaginativo. Como dueño de su emoción, sabe evitar los clamores inútiles y, por consiguiente, nunca utiliza ciertos desarrollos parásitos que, a menudo, contienen cosas muy bellas. Si se examina la tercera parte de su Sonata se descubrirá, bajo una apariencia muy pintoresca, una fuerza que se impone a la fantasía rítmica con la seguridad de un mecanismo de acero. Esta misma fuerza dirige el último trozo, en el que aparece con toda su potencia el arte de distribuir la emoción. Podría decirse de esta emoción que es “constructiva” por la belleza que evoca, parecida a las líneas perfectas de una arquitectura que se fundiesen afinándose con los espacios coloridos del aire y el cielo a los cuales se unieran en armonía total y definitiva”.

La música de Paul Dukas ha conservado intacto su prestigio, a pesar de las modas pasajeras, que sirven para limpiar el campo de obras mediocres.

Procediendo con loable equidad las agrupaciones orquestales reservan en sus programas un lugar preferente a las creaciones del maestro francés. El

“Apprenti sorcier” y la “Péri”, especialmente, forman parte del repertorio sinfónico internacional y son siempre aclamadas.

En recientes audiciones, tanto estas dos obras como la obertura de “Polyceute” y “Ariane et Barbe Bleue” -magníficamente traducida por Philippe Gaubert y la orquesta del Conservatorio- han recordado a los amateurs que, para gloria de Francia todavía vive uno de los más eminentes músicos de la generación pasada, el bondadoso e ilustre artista que, con espíritu juvenil y sin ninguna ostentación, pasea por las calles de París mezclado a la multitud y engolfado en sus armonías.⁶³

Es evidente que la distancia emocional entre Ponce y Dukas es mucho menor que la que pudiera tener Salazar con el músico francés, ya que no podemos ignorar que, al tratarse de uno de sus alumnos, el cariño y respeto profesados podrían restar objetividad al discurso de Ponce. Sin embargo, consideramos que el artículo del mexicano no solo tiene agradecimiento hacia su maestro, sino que también contiene un análisis crítico respecto al conjunto de su producción que no debemos infravalorar. Ponce reconoce las debilidades de la producción de Dukas: pocas obras y cierto “pudor a la emoción”. Estos son dos de los reproches más habituales a la carrera del francés, pero aquí su alumno intenta justificar ambos: respecto a su escasa producción, Ponce lo achaca a su meticulosidad y nivel de exigencia y en cuanto a esa cierta falta de emoción, sostiene que es resultado de la prudencia y la reflexión obstinadas.

Es evidente que, en este artículo, hay mucho de revancha, de necesidad de salir a defender al maestro y de intentar justificar cualquier posible punto débil en su producción como vía de autoafirmación. Pero esto nos lleva a otra pregunta: ¿por qué un artículo tan extenso y laudatorio a su maestro en 1928? Nos atrevemos a pensar que, en los últimos años de vida de Dukas, en los que apenas compuso y estrenó obras, el peso de su figura en Francia se desvanecía un poco, rodeado por las novedades y los nombres que surgieron en aquellos años, y quizá, uno de sus alumnos, consciente de las probabilidades de que una producción tan singular como la de su maestro empezara a pasar desapercibida en los programas de concierto del futuro, decidió romper esta lanza en forma de artículo y en señal de justicia.

Sin embargo, irremediabilmente, esas debilidades o peculiaridades del conjunto de su obra se resaltaron al ser señaladas por otros muchos artículos y críticos. Entre esos reproches, el más evidente y constatable es el tamaño de su producción. Es un dato objetivo que Dukas

⁶³ Ponce, Manuel M.: “Paul Dukas”, *La correspondencia de Valencia*, Valencia, 27-I-1928, p. 4.

estrenó menos obras de lo que habitualmente componía un compositor a lo largo de una vida. Aunque también Manuel de Falla tuvo una producción exigua, y eso no ha sido impedimento para que su obra haya sido valorada e interpretada en el panorama internacional.

Otra de las personalidades que dejó por escrito su opinión respecto al tamaño de la producción de Dukas fue su alumno Joaquín Rodrigo. Con motivo de su fallecimiento, Rodrigo publicaba un extenso artículo en la revista *Ritmo* en la que se expresaba así:

Si el curso no cierra llevando en él uno de esos acontecimientos considerables, nos arrebatara, en cambio, cruelmente al que era en estos momentos el faro más luminoso y más firme de la música francesa: Paul Dukas.

Quizá un día intente un bosquejo de esta personalidad tan interesante, y que tan pocos tuvieron la fortuna de conocer. Fortuna que por mi suerte no me regateó el destino. Seguí sus consejos durante cinco años, y durante otros tres seguí una asidua correspondencia. [...].

Hacía años, muchos años, que Dukas, como autor, callaba. Tras su último éxito con la “Péri”, fresco orquestal escrito en muy pocas semanas, la musa de Dukas, esta musa hecha de tierna severidad y de picante humorismo, no se había hecho oír, no había alzado su voz más que en ocasiones especiales y solemnes; es decir, ocasionales: a la muerte de Debussy, y la última, si mal no recuerdo, en 1924, a la tumba de Ronsard. Ha sido su última obra este bello soneto, que se canta tan raras veces, sin poderse decir por qué.

¿Por qué Dukas en plena posesión de sus medios, en plena y magnífica madurez, teniendo ante sí el claro horizonte de su clarividencia crítica, enmudece?

Es este un enigma que tentará, tienta ya, a los enamorados de la búsqueda tras las huellas de los grandes artistas. A mi memoria llega el recuerdo de Rossini, que no deja de tener alguna semejanza, aunque las personalidades sean tan distintas y distantes.

En España deja Dukas semillas de su luminosa enseñanza, recuerdo de su alto ejemplo, en la memoria y en el corazón de los que fueron sus amigos y discípulos.⁶⁴

Rodrigo pasa a formar parte de la larga lista de personas que no comprenden este fenómeno, pero a diferencia de Chantavoine, el valenciano no sabe (o no quiere) dar respuesta a esta duda. Es significativo que en todos y cada uno de estos artículos, a pesar del reproche a este aspecto de su producción, haya unanimidad respecto a la calidad de sus obras y respecto a su consciencia y auto exigencia como artista.

Como observamos, a raíz de la muerte de Dukas se publicaron varias necrológicas, algunas de ellas firmadas por sus discípulos, como esta de Rodrigo, que analizaremos más detenidamente en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, donde estudiaremos la relación de Dukas con su alumno valenciano.

Sin embargo, la crítica a su pequeña producción no es el único reproche generalizado respecto a Dukas. Quizá otro, más grave y doloroso para el músico, es la insinuación de una supuesta falta de emoción en su música, de una excesiva frialdad y racionalidad.

En otra de las reacciones a su muerte, su alumno Pierre-Octave Ferroud remarcaba así el “defecto” de su maestro. Esta idea, proveniente de Francia, se difundió también en la literatura española, a través de diversos escritos.⁶⁵

Paul Dukas representa por excelencia el individuo dotado de una originalidad que, sin ser excesiva, debía asegurarle de golpe un lugar aparte, no solamente entre sus compatriotas, sino entre todos los compositores de estos últimos cincuenta años. [...]. Su defecto, y el que le impedirá, a los ojos de la posteridad, figurar entre los más grandes, es haberse dejado seducir más por el análisis que por la síntesis, y haber llevado demasiado lejos la pudicia en la expresión. Debussy, Ravel, Roussel, Florent Schmitt por no hablar de otros, tienen la misma pudicia, pero estaban animados de más entusiasmo, y de una generosidad que, aun sabiendo evitar tan bien como él la trivialidad, era susceptible, por el contrario, de más espontaneidad.⁶⁶

⁶⁴ Rodrigo, Joaquín: “Ritmo desde París”, *Ritmo*, Año VII, Núm. 115, 01-IX-1935, p. 17.

⁶⁵ Subirá, José: *Historia Universal de la música*. Madrid: Plus-Ultra, 1953, p. 399.

⁶⁶ «Paul Dukas representa per excel·lència l'individu dotat d'una originalitat que, sense ésser excessiva, havia d'assegurar-li de cop un lloc a part, no solament entre els seus compatriotes, sinó entre tots els compositors d'aquests darrers cinquanta anys. [...]. El seu defecte, i el que l'impedirà, als ulls de la posteritat, de figurar entre els més grans, és d'haver-se deixat seduir més per l'anàlisi que no pas per la síntesi, i d'haver dut massa lluny la pudícia en l'expressió. Debussy, Ravel, Roussel, Florent Schmitt

Esa “timidez en la expresión” y la idea que su alumno deja caer respecto a su “no excesiva originalidad” fueron aspectos repetidos en las diferentes valoraciones que se publicaron sobre la trayectoria del francés en España. Pero estas críticas iban necesariamente ligadas a la idea de que esa supuesta falta de emoción en su música era la consecuencia de una manera muy concreta de trabajar: someter a la más brutal autocritica cada una de las notas que escribía sobre el pentagrama. Quizá esto le llevó a no estrenar y presentar todas las obras que compuso. El caso es que esa racionalidad y meditación excesiva no pasó desapercibida para los críticos y analistas del periodo:

El día 18 del presente mes ha muerto en París el autor de “El aprendiz de brujo”, el célebre compositor Paul Dukas. Músico de una rara y singular honradez artística. [...]. Auto-crítico de una enorme severidad, toda su producción es fruto y consecuencia de largas meditaciones [...] música disciplinada y ordenada, de raigambre clásico, exteriorizada modernamente con los avances de última hora, el retrógrado de 1950, como paradójicamente llamó un crítico a su autor. La obra de Dukas no se distingue tanto por la abundancia como por su calidad [...].⁶⁷

Es curioso que las pocas valoraciones que encontramos acerca de quiénes pudieron ser los referentes de Dukas siempre se centran en nombres de compositores clásicos del pasado, pero pocas veces aparecen nombres de músicos franceses que le pudieran influenciar, más allá de su coetáneo Debussy. Encontramos la excepción en un artículo de Chantavoine:

[...] puédese, analizando su obra, pensar que el arte de Frank no dejó de tener influencia sobre él; y aun no me sorprendería que, tal vez inconscientemente, hubiese experimentado la influencia más fuerte de Camille Saint-Saëns, gran maestro de equilibrio y lucidez. Pero es manifiesto que el arte de Paul Dukas debe muchísimo a

per no parlar d'altres, tenen la mateixa pudícia, però estaven animats de més entusiasme, i d'una generositat que, tot sabent evitar tan bé com ell el trivial, era susceptible, pel contrari, de més espontaneïtat». Ferroud, Pierre-Octave: “A propòsit de Paul Dukas”, *Mirador*, Año VII, Núm. 339, 15-VIII-1935, p. 8.

⁶⁷ A.: “Informaciones musicales. Paul Dukas.”, *ABC*, Madrid, 24-V-1935, p. 34.

la meditación obstinada, al trabajo reflexivo, a la crítica de sí mismo y a su consciencia.⁶⁸

Chantavoine, al igual que los autores de los dos artículos anteriores, vuelve a destacar la idea del trabajo reflexivo de Dukas, pero cita a dos compositores franceses como posibles modelos de su estilo: César Frank y Camille Saint-Saëns, una observación más que razonable que, sorprendentemente, se ve muy poco reflejada en la prensa analizada.

De las opiniones y artículos referidos hasta el momento hemos observado una serie de reproches generalizados y compartidos pero pocos intentos de reivindicación hacia la figura de Dukas, salvo los de sus alumnos, principalmente. Sin embargo, nos ha llamado la atención que el crítico catalán, Vicente M^a de Gibert, a quien ya citábamos en páginas anteriores, exponga en dos artículos publicados en *La Vanguardia* en 1934 y 1935 respectivamente, algunas claves del verdadero peso de Dukas y de cómo se le valoraba justo antes y después de su fallecimiento.

En el primero de ellos, Gibert le reivindica como “maestro de la forma” en lugar de atacarle como compositor conservador en el peor sentido de la palabra, algo que sí hemos encontrado en muchos otros artículos en los que, al parecer, el mero hecho de cultivar formas clásicas le restaba automáticamente interés y novedad, idea con la que no podemos estar más en desacuerdo. Sobre este asunto, Gibert se expresaba así:

¿No podríamos sacar a Dukas del infierno en que le vemos metido? Él es, según leemos, uno de los que encarnan los distintivos de la música contemporánea: «Cerebralisme, formulisme, simbolisme, naturalisme, snobisme, tendencia a trencar motllos o prescindir de les formes i de l'influx deis clàssics». Ahora bien, Paul Dukas es uno de los valores consagrados de la música moderna. En parar a un minucioso examen de su producción, por no ser este el lugar de hacerlo, únicamente quiero reivindicarle como maestro de la forma. «El aprendiz de brujo», universalmente conocido y admirado, es un scherzo sinfónico; su «Sonata» de piano es un modelo de estructura; y, ¿qué decir de sus «Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau», una de las obras más perfectas de toda la literatura pianística? Y no es por cierto un autor que prescinde de las formas el que ha escrito las maravillosas páginas

⁶⁸ Chantavoine, Jean: “Paul Dukas y su obra”, *Ritmo*, Año III, Núm. 38, 15-VIII-1931, p. 4.

del primer acto de «Ariane et Barbe Bleu» en la escena de las piedras preciosas, donde vemos una genial aplicación al drama del principio de la gran variación.⁶⁹

Este artículo se publicaba en 1934, un año antes del fallecimiento de Dukas y momento en el cual el músico francés llevaba ya años sin estrenar obras de gran importancia. Otro factor a tener en cuenta es que este tipo de reivindicaciones hacia la figura de Dukas fueron minoritarias y solo se produjeron tras el fallecimiento del compositor en 1935, algo un tanto reprochable, ya que críticos que durante toda su trayectoria jamás lo destacaron o promocionaron, comenzaron a hablar del injusto olvido a un músico de su talla justo en los meses posteriores a su desaparición. Un buen ejemplo de ese aprovechamiento de su figura lo observamos en la posición de Adolfo Salazar en los tres artículos que comentábamos en páginas anteriores.

El segundo artículo de Gibert, publicado apenas dos meses después del fallecimiento del francés, pone toda su atención en lo que consideramos el epicentro de la “problemática Dukas”: la consideración de su clasicismo como una muestra de su inteligencia e independencia y no como la rémora de un músico incapaz de abandonar la tradición. Con este extenso artículo, Gibert mostraba su razonamiento:

Con notable retraso y pudiéramos decir en sordina llega a nuestros oídos la nueva de la muerte del autor de la “Obertura de Polyeucte”, de la “Sinfonía en do”, de la “Sonata en mi bemol”, de las “Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau”, del “Aprendiz de brujo”, de “Ariane et Barbe-Bleue”, de “La Peri”, del homenaje a Debussy “La plainte au loin du Faune”. El mundo musical no se ha conmovido; la prensa diaria ha publicado la noticia sin lujo de detalles. Y es que la hora del tránsito habrá sido poco aparatosa, en la más estricta intimidad, y el acto del sepelio no habrá tenido pompa oficial. Ni habrá sufrido quebranto ninguna gran institución musical ni empresa artística. Las revistas mensuales, sin duda se ocuparán extensamente del insigne desaparecido y le prodigarán cual conviene el elogio; pero su acción divulgadora no pasará de un círculo restringido de lectores. Retirado, por temperamento más que por la edad, del mundanal ruido, y no habiendo dado a conocer de bastantes años a esta parte ninguna obra importante, Paul Dukas era más un personaje definitivamente catalogado en la historia de la música que un hombre de carne y huesos que

⁶⁹ De Gibert, Vicente M^a: “Mosaico”, *La Vanguardia*, Barcelona, 30-I-1934, p. 7.

puede perder todavía el lugar conquistado por sus méritos anteriores. Aun en las fechas memorables de la aparición de sus obras capitales puede decirse que el público no llegó a conocerle personalmente, toda vez que, habiéndose negado siempre a dejarse retratar, los diarios, revistas y libros biográficos y críticos no pudieron reproducir sus rasgos fisonómicos. Solo en época asaz reciente levantó la prohibición y nos fue dado entonces contemplar un rostro de nobles facciones y mirada a la par profunda y bondadosa. De su bondad, debemos consignar, dio constantes pruebas aconsejando orientando a cuantos acudieron a él; y de tal beneficio han gozado numerosos artistas españoles, debiéndose citar en primer tiempo a nuestro Albéniz. En la misma primera etapa de su carrera, una obra colocó a Dukas en el pináculo de la gloria: “El aprendiz de brujo”, que se difundió rápidamente y produjo por doquier verdadera sensación, cabiendo añadir que de todas las producciones modernas es la que se ha mantenido con mayor incolumidad en el repertorio de conciertos sinfónicos. Viene aquí al caso recordar la aventura malhadada del aprendiz de brujo, narrada en la balada de Goethe. Antes de estar completamente iniciado en los misterios del arte de brujería, el muchacho tiene la loca pretensión de erigirse en maestro; Sabe tan solo poner en movimiento lo inanimado, pero no ha retenido las palabras adecuadas para lograr obediencia e ignora el conjuro final que ha de tornar las cosas a su estado prístino. No pocos compositores, en sus comienzos, se asemejan al aprendiz de brujo; desencadenan la tempestad sonora, pero no están preparados para gobernarla, y la materia musical insubordinada se les escapa de las manos, haciéndose de esta suerte patente la insuficiente preparación y la inexperiencia del atrevido novato. Y no faltan quienes, si han tenido fortuna pública en sus primeros ensayos, renuevan sus experimentos sin cuidar de castigar el procedimiento y el estilo, quedando siempre en ellos un resabio de su aprendizaje. No ocurrió tal cosa en el caso de Paul Dukas. De sus ensayos de aprendiz nada sabemos; nada sabemos tampoco de sus tanteos ulteriores. La primera obra suya que se ejecutó públicamente, “Polyeucte”, en los conciertos Lamourense, era ya una obra escrita por una pluma firme y vigorosa. Y la producción total de Dukas, descontando unas pocas composiciones menores, puede reducirse a las obras, altamente significativas, apuntadas en el primer párrafo de este artículo. Severo consigo mismo, no quiso Dukas que trascendieran al público otras cosas que pudo escribir y que juzgó inútiles para la satisfacción de los filarmónicos y el acrecentamiento de su fama. Gracias a tal rigor, sin precedentes en la historia de la música, Dukas es una de las figuras más salientes del arte contemporáneo. Su personalidad musical queda trazada pudiéramos decir al aguafuerte; es la resultante de una posición y un convencimiento firmísimos frente a las direcciones cambiantes del arte de nuestros días. Un momento, en su hora primera, rindió culto a Wagner,

que era a la sazón el ídolo de la Europa musical, y de ese culto quedan huellas manifiestas en “Polyeucte”; pero, en seguida se dio cuenta de la servidumbre que ese culto imponía a sus adeptos. Al escribir su Sonata de piano, diremos con Alfred Cortot, en el penetrante estudio que a sus obras pianísticas consagra en el libro otras veces citado en estas columnas, “La Musique française de piano”, Dukas busca en la fuerte disciplina de los ejemplos clásicos una salvaguardia contra la influencia contagiosa cuyos efectos teme. Así se aproxima a Beethoven; pero en esta adhesión y sus consecuencias, ¿no puede, verse un acto de independencia antes que un gesto de docilidad? Por lo demás, podríamos repetir, aplicándolas a Dukas, las mismas palabras de que este se sirvió para analizar la obra de César Franck: “Es porque el pensamiento es clásico, es decir lo más general posible, que reviste la forma clásica; no es en virtud de una teoría preconcebida, ni de un dogmatismo reaccionario que subordinaría el pensamiento a la forma”.⁷⁰

Consideramos que la reflexión de Gibert llega mucho más lejos que cualquiera de las analizadas hasta este momento, porque saca a la luz la verdadera pregunta, la cuestión que genera todos los reproches y alabanzas a Dukas: ¿fue la libre elección de un estilo compositivo clásico en los inicios del siglo XX motivo de desprestigio o infravaloración? ¿Es un compositor mejor o peor por cultivar formas musicales del pasado en lugar de crear nuevas? ¿Reside en la forma o el estilo elegido la calidad de una obra y de su creador?

Para nosotros la respuesta es muy clara: no. Sin embargo, a la luz de lo analizado, creemos que, al menos en aquellos años y en ese contexto, las características estilísticas de la música de Dukas sí que le perjudicaron, tan injusta como irracionalmente. Gibert da en el clavo al analizar las elecciones estilísticas e ideológicas de Dukas como una muestra de libertad e independencia absoluta, más que como la elección de un creador conservador incapaz de abandonar una tradición por miedo o incapacidad.

Sin embargo, creemos que la opinión de Gibert fue minoritaria y que la mayoría de los críticos catalogaron el clasicismo de Dukas como una rémora y no como una libre elección fruto de una profunda reflexión estilística. Esta consideración, como decíamos anteriormente, es la madre de todos los reproches analizados en este capítulo: producción muy pequeña, conservadurismo, falta de novedad y escasa emotividad.

⁷⁰ De Gibert, Vicente M.: “Paul Dukas”, *La Vanguardia*, Barcelona, 14-VI-1935, p. 3.

Todo ello acompañado de un único reconocimiento unánime: su talento como orquestador y maestro de la forma.



Tras el análisis de todas las críticas y artículos mencionados, deducimos que la obra y figura de Dukas estaban completamente desfiguradas en España. Las razones para ello son diversas y trataremos de resumirlas a continuación:

La no adscripción de Dukas a una única corriente compositiva, ya que su música aunaba la tradición germana (en las formas elegidas) y las tendencias modernistas francesas (en su orquestación), generó que su obra fuera poco y mal atendida por la crítica española, que en aquellos años estaba totalmente polarizada. Por tanto, la producción musical de Dukas quedó en tierra de nadie y nunca fue protagonista de los acalorados debates estéticos de la época.

Otro factor determinante, y también relacionado con el estilo, es su elección de las formas tradicionales como escenario de casi la totalidad de sus obras. En un contexto como la Europa de los primeros años del siglo XX, el factor innovación estaba en su apogeo e inevitablemente, un compositor dedicado a la forma sonata, la sinfonía, los poemas sinfónicos y los temas con variaciones, perdía gran parte de la atención que otras propuestas estéticas mucho más novedosas, como las de sus coetáneos Debussy o Stravinsky sí consiguieron acaparar.

Además, el hecho indiscutible de tener una producción muy reducida cuantitativamente hablando, le perjudicó sin lugar a duda, ya que las posibilidades de que su música se estrenara en nuestro país eran inevitablemente menores que las de otros compositores con un gran número de estrenos por año. Aunque el hecho de tener pocas composiciones implica una doble consecuencia: hay pocas ocasiones de tener un éxito, pero también menos oportunidades de acumular fracasos. Sinceramente, en el caso de Dukas, creemos que su extrema prudencia a la hora de decidir cuáles de sus composiciones eran dignas de ser estrenadas, le perjudicó más que le ayudó. A su favor hay que decir que solo mostró al mundo obras de altísima calidad, pero también, quizá, se quedaron en la sombra otros motivos para su admiración.

Por último, consideramos que la atención que la crítica y los estudiosos españoles del periodo dedicaron a Dukas fue ínfima en comparación a cualquiera de los compositores florecientes en la Europa de aquellos años. La mejor prueba de ello es que del considerable período de años que hemos analizado (1900-1939) y de la importante cantidad de periódicos, revistas y publicaciones revisadas, apenas hemos encontrado una pequeña suma de reflexiones y comentarios dedicados al músico francés. Reflexiones y comentarios que, además, destacan por ser breves, heterogéneos y muy irregulares en el tiempo.

En otras palabras, Dukas no era una cuestión que tratar, no formaba parte de las preocupaciones ni los intereses del público y la crítica española de aquellos años, que estaban más ocupados en escuchar y debatir sobre las novedades estilísticas que en prestar atención a ese compositor “tan de anteguerra”, como diría Salazar.

Además, a partir del inicio de la Primera Guerra Mundial, el clima de francofilia abierta que se vivió en España contribuyó a borrar del mapa artístico cualquier manifestación de origen germano. Esto perjudicaría sin duda la valoración y difusión de la música de Dukas, quien como ya hemos señalado, se movió siempre a medio camino entre las formas germanas y las sonoridades orquestales francesas. Por tanto, el clima político tampoco facilitó su recepción en España.

Definitivamente, todas estas razones nos llevan a plantearnos la misma pregunta que nos realizábamos en el apartado anterior: ¿fue el factor “tradición” en la música de Dukas determinante para la falta de interés en nuestro país, o realmente existieron reservas acerca de su capacidad para crear y conmover? Desde estas líneas, nos decantamos por la primera hipótesis, la cual nos lleva a una nueva pregunta: ¿hubiera sufrido Dukas la misma desatención en España si hubiera volcado toda su capacidad e inspiración en cultivar otras corrientes estilísticas más coetáneas a él? A esta cuestión, lamentablemente, ya nunca podremos responder, pero sí que nos permite esclarecer los posibles parámetros que determinaron su silenciamiento en España.

Cabe también cuestionarse por qué, si su música fue poco interpretada y su figura recibida con tanta tibieza, tantos músicos españoles decidieron marchar a París a estudiar con él. Quizá el nombre de Dukas como orquestador y pedagogo gozó de mejor fama en el ambiente musical compositivo que en la crítica española. Veamos si podemos corroborar o no esta hipótesis en las próximas páginas.

PARTE I.
MAGISTERIO PRIVADO DE PAUL DUKAS
(1890-1914)

INTRODUCCIÓN.

DUKAS, ¿UN PROFESOR PRIVADO O UN AMIGO DESINTERESADO?

Un punto importante que olvidamos demasiado es el papel que desempeñó en el desarrollo de la joven escuela musical española. Fue él quien dio la bienvenida y ejerció como principal consejero de Albéniz y Manuel de Falla. En cualquier caso, hubo una especie de papel oculto de Dukas, que descubriremos poco a poco y que solo lo engrandecerá.¹

Suponemos que el musicólogo francés François Lesure no era consciente en 1965 del alcance de sus palabras, pero lo cierto es que su temprana y desatendida reivindicación es el detonante de la investigación que desarrollaremos en las próximas páginas.

En esta primera parte de la tesis nuestro objetivo es analizar ese “papel oculto” de Dukas en sus relaciones de magisterio privado anteriores a su periodo como profesor de enseñanzas regladas en el Conservatoire de París y en la École Normale de Musique. En este grupo de alumnos privados encontramos tres compositores españoles: Isaac Albéniz, Facundo de la Viña y Manuel de Falla. Sin embargo, aunque nuestro estudio se centra en discípulos españoles, creemos conveniente presentar aquí qué otros alumnos franceses o extranjeros recibieron magisterio privado del autor de *L'Apprenti sorcier*.

Respecto a este grupo de alumnos privados no españoles, hemos podido documentar la existencia de hasta tres discípulos. Aunque entre los fondos de Paul Dukas en la Bibliothèque

¹ « Un point important que l'on oublie trop, c'est le rôle qu'il joua dans le développement de la jeune école musicale espagnole. C'est lui qui accueillit et qui fut le principal conseiller d'Albéniz et de Manuel de Falla [...] Il y eut en tout cas une sorte de rôle occulte de Dukas, que l'on découvrira peu à peu et qui ne pourra que le grandir ». Lesure, François: “Paul Dukas demeure”, *Musica*, París, 1-VI-1965, p. 29. París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).

Nationale de France no se ha conservado material pedagógico que atestigüe el alcance, la duración y la envergadura de estas relaciones discipulares desarrolladas en el ámbito privado, la correspondencia de Dukas con numerosos personajes de la vida musical parisina de la época sí que nos permiten confirmar los nombres que en algunas cartas son denominados como “alumnos” del francés: Robert Brussel, Marcel Levallois y Wanda de Naley Zawistowska.

El primero de ellos, Robert Brussel (1874-1940), fue un periodista y crítico musical que ejerció su oficio en importantes publicaciones como *Revue d'art dramatique*, *Musica*, *Courrier musical* o *Le Figaro*.² En la primera carta conservada de la copiosa correspondencia entre Paul Dukas y Robert Brussel, firmada el 3 de septiembre de 1894, se evidencia el inicio de una estrecha e íntima amistad que duró toda la vida y en la que se deja entrever que Brussel es ya su alumno desde hace un tiempo.³ Aunque en dicha correspondencia no se especifica el contenido exacto de esas “clases”, se puede deducir por la dedicación posterior de Brussel a la crítica musical que su interés no sería tanto formarse como compositor (no se conoce la existencia de obras compuestas por él) como adquirir una cultura y conocimientos musicales profundos que le permitieran desarrollar su faceta de crítico. Intuimos, por tanto, que la amistad entre ellos llevó a Dukas a convertirse en una especie de mentor del futuro periodista musical. El musicólogo Simon-Pierre Perret, que acaba de publicar la edición más reciente de la correspondencia de Dukas, afirma que el francés consideraba a Brussel como “un hijo adoptivo”.⁴

El segundo alumno al que hacíamos referencia es Marcel Levallois. Pese a la dificultad de seguir el rastro de esta docencia ejercida en un círculo privado, hemos tenido noticia de este segundo discípulo gracias a la correspondencia del francés. En una carta firmada el 22 de octubre de 1897, Dukas le cuenta a Brussel que su alumno y amigo Marcel Levallois ya es miembro de la Schola Cantorum.⁵ Precisamente en la colección “Repertoire moderne de la Schola Cantorum” conservado en la Bibliothèque Nationale de France, encontramos hasta seis partituras firmadas por él: *Omnes gentes plaudite manibus, à 4 voix mixtes*,⁶ sin fecha conocida, *Chanson de Pierrot* (1904),⁷ *Bien loin d'ici! Ch. Baudelaire* (1904),⁸ *Et s'il revenait un Jour! M.*

² Consultado en http://data.bnf.fr/en/14791736/robert_brussel/ el 07-XI-2018.

³ París, BNF, sig. NLA-26 (002).

⁴ Perret, Simon-Pierre: *Correspondance de Paul Dukas. Vol. 1: 1878-1914*. París: Actes Sud/Palazetto Bru Zane, 2018.

⁵ París, BNF, NLA-26 (010).

⁶ París, BNF, sig. VM1-3031 (75).

⁷ París, BNF, sig. VM7-124174.

⁸ París, BNF, sig. VM7-124173.

Maeterlinck (1904),⁹ *Mutuel - Secret. Melodie* (1904)¹⁰ y *La Mort des amants. Ch. Baudelaire* (1904).¹¹ Sin embargo, aparte de la existencia de estas partituras que confirmarían su paso por la Schola Cantorum, no hemos podido documentar ningún otro dato biográfico acerca de este compositor, por lo que nuestro conocimiento acerca de su contacto con Dukas se limita a estas fuentes.

El tercer nombre que anunciábamos líneas atrás dentro del grupo de alumnos privados no españoles pertenece a una mujer: la cantante polaca Wanda de Naley Zawistowska. El paso de esta aspirante a cantante por la vida de Dukas ha sido descubierto por los autores de la biografía más documentada hasta la fecha sobre el compositor francés, Marie-Laure Ragot y Simon-Pierre Perret.¹² En ella se dedica un pequeño capítulo a narrar cómo a través de Robert Brussel, esta joven polaca tomó clases con Paul Dukas para intentar iniciar una carrera profesional como cantante en París. Desafortunadamente, no trascienden datos del contenido de esas clases, pero lo que sí sabemos es que ambos iniciaron su contacto en 1902, quedando el compositor francés enamorado de la joven, que, contra todo pronóstico por su juventud, falleció el 5 de febrero de 1904 por un episodio de altas fiebres.

Como podemos ver, los tres alumnos privados y no españoles de los que tenemos constancia tienen un mismo punto en común: el vínculo personal y emocional con Dukas. Y es que si el compositor francés no aceptó ningún nombramiento como profesor oficial hasta 1909 (año en el que asume la asignatura de orquesta en el Conservatoire de París por invitación de su amigo Fauré), se puede deducir de él que estaba más interesado en la composición que en la enseñanza y que las ocasiones en las que admitía a algún alumno privado eran más bien por amistad o por petición y mediación de alguno de sus amigos en favor de terceras personas, como ocurrió con el caso de Wanda de Naley a través de Brussel. De hecho, entre esos favores a amigos cabría ubicar algunas sustituciones puntuales que el francés realizó a d'Indy en la Schola Cantorum en los últimos años del siglo XIX y que han sido recientemente documentadas.¹³

Pero su rechazo a la docencia reglada no solo se explica por su interés en dedicarse a la composición como ocupación prioritaria, sino por su intensa dedicación profesional a la

⁹ París, BNF, sig. VM7-124175.

¹⁰ París, BNF, sig. VM7-124178.

¹¹ París, BNF, sig. VM7-124177.

¹² Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, pp. 149-155.

¹³ Aráez Santiago, Tatiana: "La etapa parisina de Joaquín Turina (1905–1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España". Directora Elena Torres Clemente. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

crítica musical, actividad que inició en 1892 en *La Revue Hebdomadaire*, y que durante años le llevó a colaborar en otras publicaciones francesas como *Minerve*, *La Chronique des arts*, *La Gazette des beaux-Arts* o *Le Courrier musical*.¹⁴

Precisamente en *La Revue Hebdomadaire*, Dukas publicaba un artículo en agosto de 1896 titulado “Les premiers Prix”, en el que hacía una crítica al sistema pedagógico de los Conservatorios, basado en la obtención de premios y en las categorizaciones de alumnos. Reproducimos a continuación algunos fragmentos que consideramos reflejan muy bien las opiniones pedagógicas de Dukas en aquellos años en los que tan solo ejercía la docencia privada:

El inconveniente más serio del método de enseñanza que se practica en el Conservatorio, un método del cual no negamos las cualidades serias por haberlo experimentado, nos parece que consiste principalmente en ese estado mental que crean los concursos en los alumnos coronados [...].

En nuestra opinión, las calificaciones dadas a lo largo del curso de enseñanza y utilizadas para establecer una clasificación anual harían un mejor servicio para todos. El juicio sería más equitativo [...].

Cualquiera que sea la forma en que son recompensados, los estudiantes deberían ser persuadidos por su maestro de que no es un título nobiliario que se les confiere, y que su precio es solo uno. Buena nota de salida, sin más. Pero nuestra manía de clasificación y nuestro amor por la jerarquía son tales, que será difícil convencerlos de que no han adquirido, por lo tanto, una superioridad absoluta y definitiva sobre todos sus compañeros de clase. Los maestros, halagados por el éxito de sus alumnos como triunfos personales, mantienen, además, entre aquellos que son capaces de proporcionarles el éxito, ese sentimiento de vanidad que sería suficiente para paralizar cualquier impulso verdaderamente artístico.¹⁵

¹⁴ Dukas, Paul: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique: juin 1892 - janvier 1932*. París: SEFI, 1948.

¹⁵ « L'inconvénient le plus grave de la méthode d'enseignement que l'on pratique au Conservatoire, méthode dont nous ne nions pas les sérieuses qualités pour les avoir éprouvées, nous semble consister surtout en cet état d'esprit qu'elle crée, par les concours, chez les élèves couronnés [...]. A notre avis, des notes données pendant toute la durée des études et servant à établir un classement annuel rendraient de meilleurs services à tout le monde. Le mode de jugement serait plus équitable [...]. Quelle que soit d'ailleurs la manière qu'on adopte de les récompenser, les élèves devraient être bien persuadés par leur maître que ce n'est pas un titre nobiliaire qu'on leur confère, et que leur prix n'est qu'une bonne note de sortie, sans plus. Mais notre manie de classement et notre amour de la hiérarchie sont tels, qu'on les convaincra difficilement qu'ils n'ont pas acquis, par-là, une supériorité définitive et absolue sur tous leurs condisciples. Les maîtres, flattés des succès de leurs élèves comme de triomphes personnels, entretiennent d'ailleurs chez ceux qui sont capables de les leur procurer, ce sentiment de vanité qui suffirait à paralyser en eux toute impulsion vraiment artistique ». Dukas, Paul: “Les premiers prix”, *La Revue Hebdomadaire*, París, 1-VIII-1896, p. 306.

Esta crítica a la jerarquía de los concursos del Conservatorio y a la vanidad de alumnos y profesores en situaciones de éxito y reconocimiento académico, demuestra unas ideas pedagógicas bastante avanzadas para la época, ya que lo que realmente está haciendo en este artículo es replantear, revisar y dudar de los sistemas de evaluación tradicionales de los Conservatorios.

Quizá su posición de compositor, crítico musical y profesor privado ocasional le dio la libertad de criticar en prensa un sistema educativo en el que se había formado y del que, en 1896, ni siquiera se planteaba formar parte como profesor. En cualquier caso, consideramos interesante mostrar aquí sus opiniones respecto a las enseñanzas musicales regladas en un momento en el que todavía no las ejercía por decisión propia.

Vistas las circunstancias profesionales, características de su alumnado privado y opiniones pedagógicas de Dukas, debemos presentar ahora a los tres alumnos españoles que recibieron su magisterio privado.

En primer lugar, abordaremos a Isaac Albéniz, cuyo contacto con Dukas estaría inserto en este grupo de amigos a los que acogía, ayudaba y aconsejaba de manera desinteresada. Decimos esto porque en el capítulo que dedicaremos en exclusiva a este compositor, quedará demostrado que el vínculo entre ambos fue una estrecha amistad entre iguales más que una relación profesor-alumno. Esta relación se inició a finales del siglo XIX en París y perduró hasta el fallecimiento de Isaac Albéniz en 1909. Alumbraremos esa amistad con repercusiones musicales positivas para Albéniz a través del estudio de una correspondencia inédita entre ellos y del análisis de partituras de ambos.

Tras el vínculo de Dukas con Albéniz, encontramos que el segundo compositor español con el que el francés habría tenido algún tipo de contacto musical es Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952), músico gijonés que ha sido desatendido por la musicología hasta fechas muy cercanas. Esta desatención ha terminado gracias a la tesis doctoral realizada por la musicóloga Sheila Martínez Díaz, en la que se reconstruye su biografía y se analiza su obra desde un punto de vista estético-musical.¹⁶

¹⁶ Martínez Díaz, Sheila: "Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano: imágenes de una tierra, sonidos de una identidad". Directores Ramón Sobrino Sánchez y M^a Encina Cortizo Rodríguez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017.

Según los testimonios de sus nietos y de sus amistades más cercanas, recogidos en el trabajo de Martínez Díaz, y según el propio De la Viña, este fue alumno de Dukas.¹⁷ La hipótesis de Martínez Díaz es que el contacto entre ambos músicos se debió de producir entre los años 1903 y 1904, en los que el compositor asturiano realizó varias estancias en París.¹⁸

Entre los fondos de Paul Dukas en la Bibliothèque Nationale de France y los conservados sobre De la Viña en la biblioteca “Ramón Pérez de Ayala” de Oviedo no se ha conservado ningún tipo de fuente primaria que demuestre el contacto entre ambos. Sin embargo, sí que hemos encontrado en la prensa de la época menciones a De la Viña en calidad de alumno de Dukas, como esta de 1908: “De D. Facundo de la Viña, por último, discípulo de Paul Dukas, se ejecutó un Canto de trilla”.¹⁹ En otra de ellas, su amigo Francisco Pérez Dolz escribe un artículo para *La Vanguardia* en el que habla de la ópera *La espigadora* que crearon juntos, y en el que hace una pequeña semblanza del compositor: “Su formación, si comienza en Madrid, es en París, bajo la severa lección de Pablo [*sic*] Dukas, donde madura: pero muy pronto había de abandonar el artista toda tutela para encauzar por sí mismo su vida de incansable labor”.²⁰

Este breve comentario de Pérez Dolz, es sin embargo muy significativo porque desvela dos opiniones sobre su formación en París: en primer lugar, da una importancia mayor a la formación recibida en Francia que a la recibida en Madrid. Por otro lado, habla de la “severa” lección de Dukas. Teniendo en cuenta que Pérez Dolz fue un amigo íntimo de De la Viña, es plausible que esta apreciación sobre el magisterio del francés la conociera a través del asturiano.

Pero más allá de estas escuetas referencias en prensa donde se presenta al compositor como alumno de Dukas, seguimos teniendo un vacío documental que no nos permite conocer las fechas concretas y el contenido de esas “lecciones”. Lo único seguro es que el período 1900-1904, en el que De la Viña vivió a temporadas en París, Paul Dukas no ejercía como profesor en ninguna institución académica (su entrada en la École Normale de Musique y el Conservatoire de París se produjo en 1927 y 1928 respectivamente) por lo que el tipo de lecciones que el asturiano debió de recibir estarían en la misma línea que las que

¹⁷ *Ibid.*, pp. 239-240.

¹⁸ *Ibid.*, p. 240.

¹⁹ *La España moderna*, Madrid, 1-III-1908, p. 18.

²⁰ París, BNF, Fonds Montpensier. Pérez Dolz, Francisco: “El próximo estreno de la ópera española *La Espigadora*”. *La Vanguardia*, Barcelona, 11-I-1927, p. 12.

Falla vivió tan solo unos años después: encuentros en los que el compositor presentaría sus trabajos y Dukas corregiría y aconsejaría al joven español.

Por tanto, el único recurso que tenemos para analizar una posible influencia del francés sobre De la Viña es el análisis de su música y de las decisiones estéticas del asturiano en el período inmediatamente anterior y posterior a su estancia en París. En este sentido, el crítico Enrique Franco ya subrayó en un artículo para *El País* en los años 70, cierto paralelismo entre la carrera del asturiano y la del francés:

Al margen de todo juicio partidista en lo que a estética se refiere, don Facundo fue un sinfonista de cuerpo entero y un notable autor teatral. Formado en España, y posteriormente en Suiza y Francia, tuvo por maestro, quien lo fuera de Falla y Rodrigo: Paul Dukas, cuya obra ha sufrido en Francia, hasta fechas recientes, de no pocos olvidos y desatenciones. Triste destino de todo transicional. [...].

La raíz nacional -no nacionalista- de la música de De la Viña es evidente, y sus procedimientos, ambiciosos en lo formal como en lo sonoro, eficaces y directos en lo expresivo, no pueden ser tachados de reaccionarios por la sola razón de no seguir la vía entonces más renovadora: el impresionismo y sus diversas derivaciones. En cierto modo, queda situada la obra de don Facundo en nuestro panorama en un lugar análogo al de la de su maestro, Dukas, en Francia.²¹

Esta inteligente observación realizada por Enrique Franco en 1976 nos pone en la pista de partida para analizar posibles paralelismos entre la música del francés y del asturiano. En primer lugar, debemos analizar cómo era clasificada la obra de Facundo de la Viña en España. Encontramos la opinión de Adolfo Salazar en un artículo de 1926 escrito con motivo del estreno de la ópera *La espigadora*:

Facundo de la Viña es uno de nuestros compositores de la cepa tradicional que sabe, a la par, sostener su criterio de músico tradicionalista y conservar vivo y fresco su interés para toda novedad. Es un músico conservador (o liberal-conservador, más bien, como antes se decía) que sabe al mismo tiempo mantenerse joven mediante una asimilación prudente y bien meditada de lo que considera útil y bello en los descubrimientos actuales. Sabe, por lo tanto, ser sincero y espontáneo sin creer en la falsificación clasicorromancista [*sic*] de los reaccionarios ni en la falsificación

²¹ Franco, Enrique: “Centenario de Facundo de la Viña, otro olvidado”, *El País*, Madrid, 29-VIII-1976, p. 32.

modernista de los advenedizos. Un músico serio, leal consigo mismo. En seguida, un músico que ama y siente profundamente la tierra en que vive: Castilla. Aunque su origen sea asturiano, La Viña ha pasado toda su juventud en la vieja Castilla, que ha sido, con Asturias, sujeto de sus cantos. De Covadonga a Gredos viaja su musa, y esos nombres llevan sendas composiciones suyas, que hemos oído en las orquestas Sinfónica y Filarmónica.²²

Sorprende la defensa por parte de Salazar de un compositor que no seguía la “vía más renovadora”. Como vemos, aquí el crítico pone por encima su calidad como compositor a su elección estética. Sin embargo, es obvio que el hecho de ser un compositor “de la cepa tradicional” y coetáneo a un gigante como Falla, le condenó a vivir en la sombra de su generación.

Nos centraremos ahora en observar las obras sinfónicas compuestas inmediatamente antes y después del paso del músico por París. Aceptando como válida la hipótesis de Martínez Díaz (el contacto entre ambos se produjo en los años 1900-1904), la obra sinfónica justamente anterior a su contacto con el francés sería el poema sinfónico *Hero y Leandro* del año 1899. Encontramos una crítica de 1915 en la que se valora esta obra:

El poema de Facundo de la Viña (*Hero y Leandro*), estrenado en otro concierto, está, como los ya citados y la obra de Calés, premiada por el Circulo de Bellas Artes. No es obra de la predilección de su autor y, no obstante, el encuentro yo de gran aliento y de ideal noble y heroico y digna de toda estima. Es exuberante, desbordadora, apasionada; posee momentos tiernos y de amable intimidad; es ejemplo de un gran técnico y de un temperamento potente. Sus reminiscencias de juventud y sus vacilaciones, superadas en obras posteriores de De la Viña, no creo que restan mérito a esta obra. Merece este autor hallar prontamente campo para lucir sus obras ignoradas del público; se lo deseo vivamente porque lo tengo por una fuerte realidad en nuestro actual florecimiento musical español.²³

²² París, BNF, Fonds Montpensier. Salazar, Adolfo: “Una nueva ópera española: La Espigadora, de La Viña y Pérez Dolz”, *El Sol*, Madrid, 18-II-1926, p. 7.

²³ Salvador, Miguel: “Los conciertos populares”, *Revista musical hispano-americana*, Madrid, II-1915, Núm. 1, p. 14.

Aunque la valoración es muy positiva, el crítico deja entrever los puntos débiles de esta composición, “sus reminiscencias de juventud y sus vacilaciones, superadas en obras posteriores de De la Viña”, por lo que el crítico, subraya una evolución positiva, un cambio, desde esa obra de 1899 hasta 1915, fecha en la que firma esta crítica.

Tras su paso por Francia, las siguientes obras sinfónicas del asturiano son su ópera *Almas muertas*, de 1905, y dos poemas sinfónicos: *Canto de trilla* y *Juventud* ambas firmadas en 1907. Cabe recordar en este punto que para 1900-1904, periodo de contacto entre ambos, Dukas ya había estrenado dos obras sinfónicas de trascendencia: la *Symphonie en ut majeur* (1895–1896) y *L'Apprenti sorcier* (1897), dos posibles motivos para que De la Viña se interesase por estudiar y conocer a su autor. Además, en 1900 se produjo la primera interpretación de *L'Apprenti sorcier* en España y la fama del compositor francés estaba en auge. Debemos tener muy presente este contexto para entender por qué el joven asturiano decidiría acercarse al maestro francés en su estancia parisina.

Desafortunadamente, la ausencia de fuentes primarias que atestigüen esta relación nos impide conocer en qué términos se produjo, qué duración tuvo y qué partituras trabajaron conjuntamente. Lo cierto es que, aunque lo más subrayado en la producción de esta primera etapa sea la influencia de Richard Wagner,²⁴ creemos que la adscripción a los esquemas clásico-románticos (como su insistencia en la forma del poema sinfónico), su estética conservadora y sus densas orquestaciones afrancesadas, ricas en timbres, muestran cierto paralelismo con la posición estética de Dukas, aun habiendo sido su contacto muy probablemente puntual y breve.

El tercer alumno español de Dukas de este período de magisterio privado fue Manuel de Falla. La diferencia de edad entre ellos y el estatus ya alcanzado por Dukas en el momento de la llegada de Falla a París hacen que esta relación tenga un carácter distinto a la que el francés mantuvo con Albéniz: la de un discípulo, Falla, pidiendo magisterio a un maestro. La gran cantidad de fuentes que en este caso sí se han conservado serán analizadas en un capítulo propio. Entre ellas se encuentra la correspondencia mantenida entre los dos músicos y un análisis comparativo de obras de los dos compositores.

²⁴ Martínez Díaz, Sheila: “Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano: imágenes de una tierra, sonidos de una identidad”. Directores Ramón Sobrino Sánchez y M^a Encina Cortizo Rodríguez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017, p. 239.

Ya solo nos queda adentrarnos, pues, en el análisis pormenorizado para intentar determinar si el francés operó en las vidas de estos músicos españoles como un profesor privado o como un amigo desinteresado. Las próximas páginas nos darán la respuesta.

CAPÍTULO 2. ISAAC ALBÉNIZ Y PAUL DUKAS: UNA AMISTAD HECHA MÚSICA

Hoy el viejo gran maestro
hechicero se ha marchado
y su espíritu encantado
vivirá al arbitrio nuestro.
Su palabra y ciencia
yo sé y su artificio,
obre su potencia
magia con mi auspicio.¹

Como la balada de Goethe, este capítulo pretende narrar la historia del viejo mago Paul, cuyo aprendiz, Isaac, está deseoso de imitar a su maestro. Veremos cómo el joven inexperto, llegado de un país cercano, consigue dar vida a unas cuantas partituras, pero pronto descubre no saber detener el proceso compositivo que ha puesto en marcha y que solo el viejo brujo le podrá ayudar a finalizar...

El tipo de relación que existió entre el autor de *Iberia* y Paul Dukas fue, ante todo, una estrecha amistad entre dos músicos de la misma generación. Nunca existió entre ellos una relación discipular en el marco de una institución académica, aunque sí hubo solicitud de consejos. Además, la relación personal trabada entre ellos trajo consecuencias musicales para ambos, especialmente para el Albéniz orquestador.

Trataremos de desmenuzar en las próximas páginas esta relación personal y musical a través de las fuentes a las que hemos tenido acceso. Pero, antes de adentrarnos en ello, debemos conocer el contexto y las circunstancias en las que se produjo el primer contacto entre ambos.

¹ « *Hat der alte Hexenmaster / Sich doch einmal wegbegeben / Und nun sollen seiner Geister / Auch nach meinen Willen leben. / Seine Wort' und Werke / Merkt' ich und den Brauch / Und mit Geistestärke / Tu' ich Wunder auch* ». Goethe: “Der Zauberlehrling”, 1797. Traducción de Carlos Domingo en Domingo, Carlos: *Poemas traducidos*. Barcelona: Ediciones del domo, 2016, p. 11.

La primera gran cuestión por resolver es la fecha de inicio de esta relación. Adolfo Salazar, en *La música contemporánea en España* afirma que fue la esposa de Albéniz quien, en 1893, lo convenció de la conveniencia de trasladar su residencia definitiva a París.² Según Perret y Ragot, autores de la biografía más documentada sobre Dukas, la amistad comenzó en 1895 o 1896:

Lo mejor de su ocio se lo dedicaba a los amigos. Entre los más frecuentes, un lugar particular debe ser dado al compositor y pianista español Isaac Albéniz que se instaló en París con su familia a finales de 1894. Los dos músicos se conocieron en 1895 o 1896, sin duda a través de Poujaud. Como muchos, Dukas fue conquistado por la vitalidad, la integridad, la generosidad, la amabilidad del hombre y el genio del artista. Él sintió poco a poco la cercanía de este "ilustre hijo de la genial España" y de su familia, un afecto muy vivo, fraternal, que sería compartido.³

A pesar de que Albéniz no se instaló en la capital francesa hasta finales de 1894, el español ya había realizado importantes visitas a esta ciudad como intérprete. Visitas, algunas de ellas, documentadas y que hicieron coincidir a Dukas y Albéniz en un mismo espacio-tiempo, aunque no hemos podido demostrar que llegaran a presentarse personalmente.

Una de esas primeras ocasiones se produjo en el año 1889. En aquel momento, Albéniz llegaba a París precedido de una reputación de "pianista sin rival" y fue invitado a tocar en un concierto al que asistieron Debussy, Ravel, Fauré y Dukas. Clark, en su biografía sobre el compositor español, narra así aquel concierto:

La casa Erard le invitó a actuar en su sala de conciertos de París el 25 de abril de 1889. El concierto estuvo dedicado exclusivamente a obras suyas y Albéniz fue acompañado por la orquesta de Colonne en el *Concierto Fantástico*. [...]. Entre los asistentes a la actuación se encontraban Debussy, Ravel, Fauré y Dukas. El modo que tenía Albéniz de tocar el piano, así como el estilo de su escritura, especialmente en "Torre Bermeja", fue para ellos toda una revelación por cuanto

² Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1930, p. 141.

³ « Le meilleur de ses loisirs est toutefois consacré aux amis. Parmi les plus récents, une place particulière doit être faite au compositeur et pianiste espagnol Isaac Albéniz qui s'est installé à Paris avec sa famille à la fin de 1894. Les deux musiciens font connaissance en 1895 ou 1896, certainement grâce à Poujaud. Comme beaucoup, Dukas est conquis par la vitalité, la probité, la générosité et la prévenance de l'homme et par le génie de l'artiste. Il va ressentir peu à peu à l'égard de ce "fils illustre de la brillante Espagne" et de sa famille une affection très vive, fraternelle, qui sera partagée ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, pp. 137-138.

el español era capaz de evocar con el piano los característicos sonidos de la guitarra española, como el rasgueado.⁴

La prensa española de la época también se hizo eco de este concierto: “asistíamos al concierto dado por nuestro ilustre compatriota y amigo Isaac Albéniz, en la Sala Erard, el 25 del pasado, con el concurso de la magnífica orquesta de Mr. Colonne”,⁵ o “no nos impidió esto ir a la Sala Erard la noche en que Albéniz se hizo oír y sentimos muy orgullosos de oír los grandes aplausos prodigados a compatriota tan distinguido”.⁶

La importancia de este concierto y su función de “presentación oficial” de Albéniz en París es destacada también por otro crítico español: “Abéniz ha entrado con buen pie en París y puede decirse que ha recibido su bautismo artístico apadrinándole con ovación espontánea el público inteligentísimo que llenaba la Salle Erard”.⁷

No podemos olvidar que 1889 fue también el año de la Exposición Universal de París, en la que muchos de los compositores franceses residentes en la ciudad tuvieron la oportunidad de escuchar, por primera vez, músicas y sonoridades de diferentes culturas. Este fue muy probablemente el escenario de descubrimiento del flamenco primitivo para Debussy. El propio Manuel de Falla narraba así el hallazgo del francés:

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las sesiones de cante y baile jondo dadas en París por los *cantaores*, *tocaores* y *bailaores* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.⁸

Esta fascinación por la música española en París creó un magnífico caldo de cultivo para la recepción de Albéniz, profundo conocedor de esta tradición, y cuya música de concierto bebía en esas mismas fuentes populares.

⁴ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, p. 95.

⁵ De Toro, Miguel: “Isaac Albéniz en la sala Erard”, *Ilustración musical hispano-americana*, Año VIII, Núm. 171, p. 8.

⁶ Blasco, Eusebio: “París-Madrid”, *La Época*, Madrid, 13-V-1889, p. 1.

⁷ “Teatros y conciertos”, *Ilustración musical hispano-americana*. Madrid, 7-V-1889, p. 6.

⁸ Falla, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp. 176-177.

Pero sigamos ahora con el inicio de la relación entre Dukas y Albéniz. El primer contacto directo entre ambos se produjo en casa de Chausson. A este respecto, Henri Collet contradice la versión de Perret y Ragot⁹ y afirma en su biografía *Albéniz y Granados* que la introducción del catalán en el círculo de compositores franceses del momento se produjo del siguiente modo:

En el momento en el que arribaba Albéniz a París la casa de Chausson era la más acogedora para los artistas. De inmediato fue Albéniz adoptado en ella y se relacionó particularmente con Charles Bordes quien, como director de la Schola Cantorum de la calle Stanislas, debía hacer más tarde, un llamado a su concurso para una cátedra de piano.

Pero, allí conoció asimismo a Gabriel Fauré y a los señores Dukas y d'Indy. Por lo demás, la amistad de Fauré y de Dukas se debe a Albéniz, quien había solicitado consejos técnicos del autor de *Ariana y Barba Azul* y convirtiéndose en el íntimo amigo de su maestro, fue dichoso a su vez, de presentarle a Fauré. (Fue entonces cuando Fauré hizo ingresar al señor Dukas como jefe de la clase de orquesta del Conservatorio).¹⁰

La proximidad de Collet, como testigo directo de estas tertulias, y la prolijidad de datos que ofrece, dan veracidad a su testimonio. Creemos muy interesante, además, el papel de Albéniz como intermediario en la contratación de Dukas por parte del Conservatorio, un asunto que trataremos debidamente en el capítulo dedicado a la tarea docente de Dukas en la École Normal de Musique y el Conservatorio parisino. Otras fuentes que atestiguan la versión de Collet son unas fotografías en las que Albéniz comparte momentos cotidianos con Gabriel Fauré:

⁹ Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, pp. 137-138.

¹⁰ Collet, Henri: *Albéniz y Granados*. Buenos Aires: Grandes biografías, 1943, p. 46.



Imagen 1. Gabriel Fauré con Isaac Albéniz, Léon Jehin y Clara Sansoni. 1906.
París, BNF, sig. Est.FauréG.059



Imagen 2. Gabriel Fauré en casa de Albéniz, en Beaumettes, Niza. 1907.
París, BNF, sig. Est.FauréG.058

Debemos tener también en cuenta en qué punto de su carrera musical se encontraban Dukas y Albéniz al conocerse. En 1889, Dukas apenas tenía 24 años, pero ya había compuesto más de una decena de obras, entre las que se encontraba su cantata *Vellèda* con la que consiguió el segundo Premio de Roma de 1888. A pesar de su juventud, Dukas ya estaba entre los nombres más prometedores de la música francesa y se relacionaba como uno más en los círculos musicales parisinos entre importantes compositores de su generación.

En ese contexto llegó Albéniz a París, a la edad de 29 años, con un prestigio internacional ya consagrado como pianista y con una importante lista de composiciones propias, entre las que destacaban, sobre todo, obras para piano como la *Suite española*, *Recuerdos de viaje*, *Doce piezas características* o su *Concierto Fantástico*.¹¹ Sin embargo, en el terreno de música escénica, Albéniz apenas había compuesto dos pequeñas zarzuelas en aquel momento. Por tanto, el Albéniz compositor que llegó a París poseía ya un recorrido en música pianística, pero su experiencia como orquestador era todavía muy reducida. Era, en realidad, un pianista-compositor, que vertía su inspiración en el ámbito del piano para uso propio.

En estas circunstancias se produjo el encuentro entre las dos jóvenes promesas. Un encuentro que traería consigo una amistad inquebrantable por el tiempo y el inicio, sin ellos saberlo, de una próspera relación entre Paul Dukas y los músicos españoles del primer tercio del siglo venidero.

Pero más allá de la amistad, el contacto entre ambos músicos tuvo consecuencias en la producción musical de Albéniz y dejó algunas huellas en la música de Dukas.

2.1. Relación personal y familiar

Cuando Albéniz y Dukas se conocieron iniciaron una relación de amistad que traspasaría el área musical implicando a sus familias y manteniéndose en el tiempo más allá del fallecimiento de Isaac Albéniz en 1909. Las únicas fuentes existentes para desgranar la dimensión de esta amistad son la correspondencia inédita escrita por Dukas y enviada a Albéniz entre los años 1902-1909 y las cartas enviadas por Laura Albéniz, hija del compositor catalán, a Paul Dukas, en los años posteriores al fallecimiento de su padre.

¹¹ Torres Mulas, Jacinto: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical D.L., 2001.

Existe por tanto un importante vacío documental entre los años 1889-1902, en los que la relación entre ambos se trabó en París, de manera directa, y de la que no nos han quedado fuentes primarias. Sin embargo, a través de los temas tratados en la correspondencia existente se puede dilucidar el trasfondo de esta relación y, sobre todo, el grado de confianza e intimidad existente entre Dukas, Albéniz y sus familias.

Observamos tres temáticas fundamentales sobre los que trata esta correspondencia: 1. Asuntos personales, 2. Seguimiento de sus trabajos y estrenos 3. Escenarios geográficos de su amistad.

Respecto a la dimensión personal y familiar, se destila en estas cartas un nivel muy alto de confianza y amistad entre ellos. Son varias las ocasiones en las que ambos compositores se hablan en términos llenos de cariño y complicidad. Un ejemplo de ello es este fragmento de una carta escrita por Dukas el 17 de marzo 1902:

De todas formas créeme, eres un gran poeta, un bípedo de la especie más rara y la más buscada entre los coleccionistas, del tipo llamado “amigos para siempre”. En resumen, formas parte de estos hombres ejemplares, que son cada vez más raros en nuestra civilización y que tienen mérito de figurar entre las grandes personas que son celebradas en el museo de la historia, de las ciencias naturales y morales.¹²

El interés que Dukas muestra por Albéniz en sus cartas siempre va más allá de los temas profesionales y musicales, preocupándose continuamente por saber cómo se encuentra tanto él como su familia. Como muestra de ello, está la relación que Dukas mantuvo con los tres hijos de Albéniz tras el fallecimiento de este en 1909. Incluso en vida del compositor catalán, Dukas se dirigía a sus hijos con toda naturalidad y confianza. En una carta firmada el 1 de noviembre de 1906, Dukas habla en tono jocoso con la mujer y las hijas de Albéniz:

Señora, Señoritas, Señor:

Con muchas lágrimas, recibí la emocionante misiva que me habéis enviado. Lágrimas de alegría, de placer y de agradecimiento. No somos más amables, más

¹² « Mais dans tous les cas, croyez-moi de tout cœur, vous restez un charmant poète, un bipède de l'espèce la plus rare et la plus recherchée parmi les collectionneurs de la variété dite anciens fidèles. En un mot, vous faites partie de ces hommes exemplaires qui sont de plus en plus rares dans notre civilisation et qui ont le mérite de figurer parmi les grands Hommes qui sont célébrés au musée de l'histoire des sciences naturelles et morales ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

elocuentes, cariñosos, más decentes, más generosos, más elegantes, en una palabra, ya que esta palabra resume cada una y cada uno de vosotros, todo lo que sois, superando los criterios de edad, de sexo, de confesión o de color de cabellos, y de vuestra amabilidad hacia un miserable, que ve en la vida solo límites y que no parece dudar dejar a sus amigos. Habéis hecho bien de hacérmelo saber. Así es, un profundo sentimiento de humildad que viene a veros a Pessais, con la soga al cuello, el cáliz en los riñones y la lágrima en el ojo. ¡Sean buenos! ¡Perdonen a Fercès Jules!

Ayer desayuné con un esbelto y guapo caballero, que se llama Alfonso, a tal punto que me gustaría volver a ser joven, inteligente y guapa para pedirle su mano, tiene buen apetito ¡se los aseguro! Gracias a él, por supuesto, tengo noticias vuestras, antes de recibir este comunicado, este bonito y vehemente mensaje que me emocionó mucho. Y aunque esté fuerte mi corazón, es cierto que el tiempo de las presentaciones ha pasado y hay que entrar en una nueva época, la del ciudadano, de la marsellesa, expresando sus emociones, es decir, esta candidez y esta blancura que os caracteriza. Para contestar a tantas solicitudes solo habría que hacer una cosa Don Isaac: fletar un barco y desembarcar en el castillo Saint Laurent con una carga de veinte baúles. Lo que quiere decir, que vamos a instalarnos ahí durante seis meses, incluso años. ¡Pero tranquilos! Esto no pasará. Sin embargo, hará falta que coja conmigo una maleta y hojas de papel de música para que pueda escribir en vuestra casa unas historias y anécdotas interesantes de mi música. Y cuando haya terminado el segundo acto de mi interminable partitura, vais a ser avisados por comunicado o carta. Pero a la espera de este gran acontecimiento, y por el amor que compartimos por nuestra madre, os invito a aprovechar la vida, tocando por ejemplo el piano, dibujando o pintando o simplemente tomando tiempo para descansar.

Nota: Envío a estas señoritas fotos de mis amigos, uno parece un poco mayor, otro joven, pero hay que ver, de momento es lo único que he encontrado.¹³

¹³ « Madame, Mesdemoiselles, Monsieur, C'est avec des torrents de larmes que j'ai reçu l'émouvante missive que vous m'avez adressée. Larmes de joie, de plaisir et de reconnaissance. On n'est pas plus gentils, plus éloquents, plus tendres, plus décents, plus généreux, plus chics en un mot puisque ce mot résume chacune et chacun d'entre vous, tout ce que vous êtes, dépassant les critères d'âge, de sexe, de confession ou encore de couleur des cheveux de vos aimables et délicates personnes envers un misérable qui ne voit dans la vie que des doubles croches et n'a pas l'air de se douter d'avoir délaissé ses amis. Vous avez bien fait le lui faire savoir. Ainsi, c'est avec un profond sentiment d'humilité qu'il vient vous voir à Pessais, la cordeau cou, le calice aux reins et la larme à l'œil. Soyez grands ! Pardonnez Fercès Jules ! J'ai déjeuné hier avec un svelte et beau cavalier du nom d'Alfonso à tel point que je regrette de ne pas être une jeune, intelligente et belle femme, pour vous demander sa main. Il a bon appétit, rassurez-vous ! C'est grâce à lui d'ailleurs que j'ai reçu de vos nouvelles, avant de recevoir cette dépêche ensuite, et ce sympathique et véhément message

Dukas parece emocionado y agradecido por haber recibido una carta anterior de la familia Albéniz en la que ha sido agasajado o felicitado. En ese agradecimiento se puede ver un estado de ánimo muy negativo por parte de Dukas, una baja autoestima o tristeza que en las biografías sobre el compositor francés se ha interpretado como uno de los factores de su escasa producción artística, ya que ese estado anímico y autoconcepto le impedía atreverse a estrenar más obras y le llevó a destruir muchas de sus composiciones antes de mostrárselas a nadie. Comentarios como “vuestra amabilidad hacia un miserable, que ve en la vida solo límites” aparecen también en otras muchas cartas de esta correspondencia.

Aparecen además citados en la carta dos nombres propios: Fercès Jules y Alfonso. En cuanto al primero, no hemos encontrado ninguna fuente que explique su identidad, pero el padre de Paul Dukas, Jules Dukas, no falleció hasta el año 1915 y quizá haga referencia a él. Sin embargo, en el caso de Alfonso no hay dudas: debe tratarse de Alfonso Albéniz, hijo del compositor, que, al parecer, visitó personalmente a Dukas en los días anteriores a redactar esta carta. Dukas habla de él con mucha confianza, piropeándole con ironía ante su padre.

Otro de los datos que sugiere Dukas en esta carta, es que en esa fecha está en plena composición del segundo acto de su “interminable partitura”. Por la fecha de la carta (noviembre de 1906) y por la expresión utilizada -segundo acto-, solo puede tratarse de su ópera *Ariane et Barbebleue*, que fue terminada en 1907. Dukas asegura a Albéniz que le avisará al finalizar esta partitura, lo cual demuestra que ambos tenían un seguimiento continuo de los trabajos y procesos del otro. Para finalizar la carta, Dukas utiliza una vez más el humor y la ironía, dirigiéndose a las hijas de Albéniz y enviándoles una fotografía con posibles pretendientes para ellas. Esa confianza tan estrecha con los hijos de Albéniz se materializó años después en la correspondencia mantenida entre el compositor francés y Laura Albéniz tras el fallecimiento de su padre.

enfin qui m'a fort émue. Et même si je suis forte dans mon cœur, il est certain que le temps des présentations est désormais révolu et il faut entrer dans une ère nouvelle ; celle du citoyen, de la Marseillaise, en mettant en avant vos émotions c'est-à-dire, cette candeur, cette blancheur et cette blancheur qui vous caractérisent. Pour répondre à tant de sollicitations, il n'y aurait qu'une seule chose à faire Don Isaac : affréter un navire et débarquer au château Saint-Laurent avec un chargement de vingt malles. Ce qui voudrait dire qu'on s'y installerait pendant des mois voire des années. Mais rassurez-vous ! Ce malheur n'arrivera pas. Cependant, il faudrait tout de même que je prenne avec moi une valise et des feuilles de papier à musique afin que je puisse écrire chez vous un certain nombre d'histoires et d'anecdotes intéressantes dans ma musique. Et quand j'aurais nécessairement terminé le deuxième acte de mon interminable partition, vous en serez avisé soit par dépêche soit par lettre. Mais dans l'attente de ce grand événement ainsi qu'à l'amour partagé de notre mère, je vous invite à profiter de la vie en jouant par exemple au piano, en dessinant ou en faisant de la peinture, en simplement en prenant du bon temps pour vous reposer. Note : j'envoie à ces demoiselles des portraits de mes amis, l'un semble un peu vieux, l'autre un peu jeune, mais il faudra voir à l'usage. C'est tout ce que j'ai trouvé jusqu'à présent ». Barcelona, Biblioteca de Cataluña, sig. M. 986-34.

Son muchos los guiños de Dukas a los hijos y la mujer de Albéniz en sus cartas, utilizando expresiones que revelan mucha intimidad entre ellos. Otra muestra es este fragmento escrito el 26 de octubre de 1907:

No os preocupéis Don Isaac, tampoco Doña Rosina, ni vosotras, sus hijas,
coronas de Iberia, alegría de los ojos y de los corazones, ni tu tampoco ilustre
Don José: ¡Llegaré, llegaré!¹⁴

Pero no solo Albéniz compartió su familia con Dukas, ya que el francés también hizo participe a su amigo del proceso de la enfermedad sufrida por su hermano Adrien que le llevó hasta la muerte. Entre finales de 1907 y los primeros meses de 1908, encontramos en su correspondencia un número importante de cartas (véase Anexo I) en las que trata este tema.

El contenido de estas cartas está lleno de disculpas de Dukas hacia su amigo Albéniz por no poder asistir o tener que cancelar numerosas citas con él y su familia. También se refleja en ellas cómo el propio Albéniz y su hija Laura visitaron en persona al enfermo en su domicilio.

Todas estas referencias muestran que el contacto que Dukas y Albéniz mantuvieron en los dos últimos años de vida del español (1907-1909) era muy estrecho, viéndose en persona y escribiéndose casi a diario. Vemos, en definitiva, una amistad personal y familiar muy íntima, sostenida en el tiempo y llena de cariño.

En cuanto a la segunda temática de esta correspondencia, el seguimiento mutuo de sus trabajos y estrenos, encontramos en estas cartas varios ejemplos del interés de Dukas por los proyectos de Albéniz. “¿Cómo va *Merlin*? ¿Tus trombones, tus harpas y tus trompetas?”.¹⁵ Este breve fragmento de una carta firmada el 17 de marzo de 1902 escenifica el inicio de una implicación continua por parte del francés en las composiciones de Albéniz, en este caso, especialmente interesado en la orquestación de *Merlin*.

¹⁴ « Ne vous désolerez pas Don Isaac, ni vous Donia Rosina, ni vous leurs filles, couronnes de l'Ibérie, joie des yeux et des cœurs, ni plus que vous non plus l'illustre Don José : il arrive, il arrive! ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

¹⁵ « Comment va Merlin ? Et vos trombones, vos harpes et vos trompettes? ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

Pero los procesos compositivos de Albéniz no fueron la única cuestión de interés para el francés, ya que este también se implicó personalmente en el seguimiento de los estrenos de su amigo:

Mi querido e indefectible Albéniz:

Desafortunadamente no podré estar presente físicamente el 3 de enero. Mi llegada está llena de obstáculos. Y lo siento mucho. A pesar de todos los obstáculos con los que nos enfrentamos sepa que, por mi parte, no habrá una distancia entre nosotros, porque nuestros corazones estarán siempre juntos. De todas formas, te puedo garantizar que el mío estará siempre con usted.

Sinceros saludos.¹⁶

En esta carta, fechada el 27 de septiembre de 1904, Dukas pide disculpas con anticipación por no poder asistir a algún evento que tendría lugar el 3 de enero de 1905. Y ese evento no era otro que el estreno de la última versión de *Pepita Jiménez* en Bruselas, que se produjo bajo la dirección de Sylvain Dupuis en el Teatro Real de la Moneda. Esta versión fue publicada por Breitkopf & Härtel en 1904 y se estrenó en una traducción francesa de Joseph de Marliave.

No debemos olvidar que la tercera versión de *Pepita Jiménez* fue compuesta durante los años en los que Albéniz residía en París y frecuentaba su amistad con Dukas. La notable mejora a nivel orquestal de esta tercera versión podría tener mucho que ver con el francés. Para demostrarlo, analizaremos estos aspectos sobre la propia partitura en el próximo apartado de este capítulo. Sin embargo, si continuamos con la narración de los hechos que nos aporta la correspondencia, podemos dilucidar que la asistencia de Dukas al estreno en Bruselas de esta obra “mejorada” era muy importante para Albéniz y para el propio Dukas. Esto se comprueba al leer el grado de frustración de Dukas por no poder asistir al concierto en la ciudad belga. En la siguiente carta, sin fecha, Dukas vuelve a disculparse por no poder acudir al estreno y le desea a Albéniz el mayor de los éxitos:

¹⁶ « Mon Bon, cher et indéfectible Albéniz: Je ne peux malheureusement être présent physiquement le 3 janvier. Ma venue est pleine d'obstacles. Ce que je regrette profondément. Mais malgré tous ces obstacles qui semblent se dresser contre nous, sachez qu'en ce qui me concerne, il ne peut y avoir de distance entre nous car nos cœurs seront toujours ensemble. En tous cas, je puis vous garantir que le mien sera toujours avec vous. Amitiés sincères ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

Pero ¡qué mala idea tuvieron sus directores de hacerlos trabajar demasiado! No tenemos idea de las consecuencias que eso podría generar. Estoy clavado aquí por una multitud de razones. Y si tengo que ir a Bruselas no será durante este mes. Pero *Pepita* vivirá mucho tiempo y perdurará en este mundo. ¡Te lo deseo también! Prepárate para recibir el gran éxito que estoy seguro te espera. Dime tus impresiones (Esto se parece a un presidente que está a la espera de recibir a la prensa y a los periódicos que están pendientes de sus éxitos).

Estoy de todo corazón contigo y con los tuyos.¹⁷

Estas dos cartas, enviadas antes del estreno, demuestran el estrecho seguimiento y conocimiento del proceso por parte de Dukas. Pero, desafortunadamente, no entran en detalles sobre la autoría de la reorquestación, un tema trascendental en esta relación y que retomaremos en el próximo capítulo al analizar los cambios producidos en la partitura.

Aparte de estas referencias a *Pepita Jiménez*, encontramos muchos más comentarios en esta correspondencia en los que Dukas habla de sus proyectos y se interesa por los trabajos de Albéniz:

¡Ah sí! Estaría feliz, como cada año, de ver cómo mis amigos se alegran de la ejecución de mi música, ¡Afortunadamente! Además, tu telegrama fraternal no me sorprendió, ya que pusiste la progresión de Adrián. Es natural. Es natural también que te apoye por eso. No hace falta que te diga que no voy a asistir a la ceremonia. Lebrun está encantado, y me ha mandado un billete con mucho cariño. Ha tardado diez años, e hizo falta el éxito de Antoine para que sea elegido para tocar este fragmento que, para mí, ya ha pasado de moda. Es un honor para él. Aparte de eso ¿Cómo estás? ¿Qué tiempo hace ahí? ¿Estás trabajando en algo en este momento? ¿Te inspira Shakespeare? ¿Y esas señoritas? pienso mucho en ellas particularmente en ¡Rosí y señora! ¿Ya están bien aclimatadas y contentas? A todos y a todas mis más puros pensamientos. ¡Y a ti mi alma, ángel barbudo! Sacha ha tenido un gran éxito en Londres, y estoy muy contento por ella y por ti.

¹⁷ « *Mais quelle foutue idée ont donc eu vos directeurs de vous faire jacasser toute une pluie de marrons et des cartes de visite ? On n'a pas une idée des conséquences que cela peut entraîner. Je suis cloué ici pour une multitude de raisons. Et si je dois aller à Bruxelles, ça ne sera que dans le courant de ce mois. Mais Pepita vivra assez longtemps et assez vieille pour être encore de ce monde. Je vous le souhaite aussi ! Armez-vous d'un triple courage pour recevoir en pleine poitrine le choc triomphal qui, j'en suis sûr, vous attends. Dites-moi vos impressions (cela doit ressembler à celle d'un président qui est sur la brèche et qui se sent à bout face à la presse et à des journaux qui sont à l'affût de vos exploits. Je suis de tout cœur avec vous ainsi qu'aux vôtres* ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

Además, te informo de que unos periódicos ingleses han anunciado ¡mi muerte!
En relación a eso, me duele, desde luego. Pero al mismo tiempo prefiero quedarme con los mejores recuerdos y los buenos momentos de mi pasado, en esta bella y magnífica España.¹⁸

Son muchos los temas que surgen en esta carta. En primer lugar, Dukas habla de la “ejecución de su música”. Por el comentario “ha tardado diez años” debe referirse a una obra compuesta en 1897 o 1896, que podría ser la *Symphonie en ut majeur* (1896) o *L’Apprenti sorcier* (1897). Respecto a la mención a un tal Lebrun, solo puede tratarse de Paul-Henri-Joseph Lebrun (1863-1920), compositor belga y director de orquesta, que, desde 1895 fue director del Cercle artistique de Gante. Dukas no especifica a qué obra se refiere, pero habla de ella como un fragmento “pasado de moda”. Por lo tanto, podría tratarse del estreno de alguna de esas obras en la ciudad de Gante, evento al que Lebrun habría invitado a Dukas enviándole un billete para que asistiera.

La frase “e hizo falta el éxito de Antoine” podría referirse a Antoine Lascoux, fundador de “Le petit Bayreuth”, la primera asociación wagneriana que se creó en París. El grupo estaba formado por una serie de músicos y aficionados que se reunían periódicamente en casa de su fundador, para escuchar fragmentos de las obras de Wagner interpretados por una pequeña orquesta. Lascoux fue un músico amateur y promotor de la escena musical parisina que también se involucró en las programaciones de los conciertos Lamoureux.

Dukas le pregunta también por Shakespeare como elemento de inspiración. Recordemos que, por la fecha de la carta, septiembre de 1907, Albéniz podría estar ya preparando en ese momento la composición de *Four Songs* (1908), que finalmente serían creadas sobre texto de Money Coutts. Sin embargo, la utilización de Shakespeare como inspiración no era algo nuevo para Albéniz. En su ópera *Henry Clifford* (1895), ya se utilizó el texto *The White Doe of Rylstone*:

¹⁸ « Oh oui ! Cher ami, il eût été aussi plus heureux même de se voir comme chaque fois que mes amis se réjouissent d’une exécution de ma musique, hélas ! Aussi, votre télégramme fraternel ne m’a pas surpris puisque vous avez pris la succession d’Adrien. C’est naturel. Il est naturel aussi que je vous soutienne pour cela. Inutile de vous dire n’est ce pas que je ne vais pas assister à la cérémonie. Lebrun est aux anges. et m’a envoyé un billet très tendre. Il a mis 10 ans et il a fallu le succès d’Antoine pour le décider à jouer ce morceau qui est pour moi déjà démodé. Gloire lui est rendue. Sinon, comment allez-vous ? Quel temps fait-il chez vous ? Est-ce que vous travaillez sur quelque chose en ce moment ? Shakespeare vous inspire-t-il ? Et ces demoiselles ? Je pense beaucoup à elles notamment Rosi et Madame ! Sont-elles bien acclimatées et contentes ? A tous et toutes, mes pensées les plus pures ! Et à toi, mon âme, ange barbu ! Sacha a eu un très grand succès à Londres. J’en suis très heureux pour elle et pour vous. En outre, je vous informe que quelques journaux anglais ont annoncé ma mort ! Face à cela, je nourris quelques regrets certes. Mais en même temps, je préfère garder les meilleurs souvenirs et les bons moments de ma vie passée dans cette belle et magnifique Espagne ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

King Henry VI de Shakespeare. Como prueba de ello, encontramos una carta escrita por Albéniz sin remitente conocido en la que explica, en inglés, el argumento de su ópera. En las últimas líneas, Albéniz reproduce los últimos versos con los que acabará su ópera, a los que añade una “nota al pie” donde parece explicar el origen literario de estos versos: “Song on the Feast of Brougham Castle. See also The White Doe of Rylstone: King Henry VI (Shakespeare); and The ballad of the Nut-Brown Maid. (Percy’s reliques)”. Como vemos, Dukas era buen conocedor de las fuentes literarias de inspiración de Albéniz.

Al terminar la carta, Dukas felicita a Albéniz por el éxito de “Sacha” en Londres. Podría tratarse de Sacha de Rebina, pianista de la época a la que compositores del círculo parisino de Albéniz, como Fauré, le dedicó su *Impromptu No 2 in F minor, Op 31* (1883).

Por último, cabe mencionar que este seguimiento de los trabajos y estrenos de Albéniz por parte de Dukas también incluyó la asistencia a sus conciertos como pianista en la capital francesa. Muestra de ello es esta brevísima carta sin fechar, en la que el francés felicita al español tras uno de sus conciertos con su ironía y humor habituales:

Querido amigo:

¡Bravo por lo de ayer! He disfrutado mucho escuchando vuestra actuación.

El público también. Cantaban:



Desde donde estaba hasta la calle Montmartre. He visto amigos encantados.

Hay que escribir la continuación. Hasta el jueves, con todo mi cariño.¹⁹

La broma de la carta, en la que Dukas solo muestra una clave de sol con una armadura de tres sostenidos tiene más significado aparte de la ironía implícita, ya que esa armadura corresponde a la tonalidad de fa sostenido menor, que fue la utilizada por Dukas en *L'Apprenti sorcier*. Al parecer, el músico francés utilizaba esta armadura como guiño humorístico en sus conversaciones con Albéniz. Aunque esta breve carta de felicitación no

¹⁹ « Cher ami, Bravo pour hier ! J'ai vraiment eu beaucoup de plaisir à entendre votre "affiche musicale". Et le public aussi. On chantait [...] Derrière mon dos jusque dans la rue Montmartre. J'ai vu des amis enchantés. Il faut écrire le reste. A jeudi pour les détails et affectueusement vôtre ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

tiene fecha, la podríamos ubicar en los años noventa del siglo XIX, cuando el recién llegado Albéniz se introdujo en París, sobre todo, como concertista de piano que interpretaba sus propias composiciones.

Respecto al tercer núcleo temático que aborda esta correspondencia y que señalábamos al inicio de este apartado, los escenarios geográficos de su amistad, podemos determinar que esta relación se escenificó en al menos cinco localizaciones: París, Niza, Fontainebleau, Saint-Cloud y España.

En cuanto a París, es obvio que esta ciudad fue el epicentro de la relación entre ellos ya que ambos vivían en la capital francesa de forma habitual, algo que demuestra la correspondencia reproducida en las últimas páginas de este estudio.²⁰

Sin embargo, la coincidencia de ambos compositores en el resto de las localizaciones mencionadas es algo más complejo de demostrar. Para ello, hemos recurrido no solo a las cartas de Dukas a Albéniz sino también a las correspondencias de Gabriel Fauré²¹ y Paul Dukas con Laura Albéniz²², la hija del compositor español.

En cuanto a Niza, se trata de la localización más mencionada en la correspondencia que hemos analizado. En una carta de Gabriel Fauré a Isaac Albéniz, firmada en Montecarlo el 12 de febrero de 1908, menciona lo siguiente:

[...] todos ustedes vendrán aquí a almorzar y yo saldré con ustedes para ir a cenar a Niza al Castillo St. Laurent. Una noticia de la Sr. Hasselmans me dice que Dukas aún sigue gravemente preocupado. Les abrazo a todos tal y como les quiero ¡que no es poca cosa!²³

La mención al “castillo St. Laurent” hace referencia a la segunda residencia que la familia Albéniz poseía en la ciudad de Niza y que, a la luz de estas fuentes, era un lugar habitual de encuentro entre Fauré, Dukas, los Albéniz y otros amigos de la familia.

²⁰ Véase Anexo I.

²¹ Montes, Beatriz C.: *Correspondencia de Gabriel Fauré a Isaac y Laura Albéniz*. Madrid: Naclero Ediciones, 2016.

²² Tricás Preckler, Mercedes: *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1983.

²³ Montes, Beatriz C.: *Correspondencia de Gabriel Fauré a Isaac y Laura Albéniz*. Madrid: Naclero Ediciones, 2016, p. 44.

En otra de las cartas de Gabriel Fauré a Isaac Albéniz, firmada en París pero sin fecha conocida, el francés menciona la planificación de un viaje a Niza en el que coincidirán con Dukas.

[...] partiré mañana por la tarde, sábado, con Paul Dukas, a las 7h20; por tanto, llegaremos a Niza a las 10h de la mañana, creo. Le dejaré a Dukas e iré derecho a Montecarlo a causa del ensayo de *Rheingold*. Espero que venga la misma tarde. Y el lunes iré a su casa, ¿no es cierto? Crea que soy muy feliz al pensar que le abrazaré el domingo por la mañana y reciban todos mil y mil muy tiernos recuerdos.²⁴

Hemos encontrado, además, hasta dos cartas firmadas en 1907 y 1908 respectivamente, de Laura Albéniz a Paul Dukas, en las que la hija del español escribe desde Niza al francés contándole anécdotas que demuestran el paso de Dukas por esa casa en numerosas ocasiones e invitándole a que vuelva pronto a visitarles.²⁵

También en la correspondencia entre Dukas e Isaac Albéniz encontramos numerosas menciones a Niza. El francés muestra en una misiva que la familia Albéniz se encuentra en esta ciudad y que él no puede viajar hasta allí en contra de su voluntad. La carta, firmada el 26 de octubre de 1907, dice así:

No saben nada, Señoras y Señores, si piensan que renuncio a estar en Niza. El proyecto está aplazado. No está abandonado. Y no hace falta manifestarme su falsa y delirante alegría (¡Sí Señores y Señoras!) ¡Como si les gustara que nuestra reunión tuviera lugar! Esta supuesta alegría me hace pensar, sin ironía, en el sentimiento de dolor y tristeza que debería tener cuando me despida de ustedes para volver a París.

No se preocupen, Don Isaac, tampoco Doña Rosina, ni ustedes, sus hijas, coronas de *Iberia*, alegría de los ojos y de los corazones, ni usted tampoco ilustre Don José: ¡Llegaré, llegaré!, Pero ¿cuándo? hay que ponerlo en el vagón. Por ejemplo, pongamos a Georgette en la Ópera cómica de música, ¡saltará de repente de su baúl! ¡Lo verán!

²⁴ Montes, Beatriz C.: *Correspondencia...*, p. 51.

²⁵ París, BNF, sig. W-48 (12) y W-48 (13).

Pues ¿Qué tal el trabajo? Gran genio, usted estará con un humor de perros, no quisiera estar a su lado en estos momentos, pero no pasa nada, es mi cómplice, puede volver, hace falta de vez en cuando colgar el tamborín para poder tocar mejor la caja, todo irá bien.²⁶

Una vez más, se refleja la confianza e intimidad con la que Dukas se dirige a la mujer y los hijos de Albéniz. En cuanto al comentario “tú estarás con un humor de perros” hace referencia al nerviosismo previo al estreno de la versión orquestal de *Iberia*, realizada por el propio Albéniz y que fue estrenada en Niza en 1907, bajo la dirección de Léon Jehin. Por este motivo se entenderían también las repetidas promesas de Dukas sobre su futura llegada a Niza tanto en esta carta como en la anterior. Sin embargo, y a juzgar por el contenido de la siguiente carta, Dukas tuvo problemas para poder acudir al estreno en Niza debido al estado de salud de su hermano. El 4 de febrero de 1908, pedía disculpas por no poder desplazarse hasta allí.²⁷

Por la cronología de esta correspondencia y los saltos temporales que presenta, desconocemos si finalmente Dukas pudo llegar a Niza o no. Pero, el tema de la enfermedad de su hermano Adrien continuó muchos meses más, generando una atadura en la agenda y la movilidad de Dukas. Decimos esto porque en las siguientes cartas enviadas a Albéniz, Dukas sigue pidiendo disculpas por no poder asistir a diferentes citas por este mismo motivo. Y es en esas cartas de disculpa cuando aparece otro de los escenarios de esta relación: Saint-Cloud. De este modo, el 7 de febrero de 1908, Dukas redactó dos cartas para justificar su imposibilidad de acudir a la mencionada ciudad.²⁸

Saint-Cloud es una ciudad situada al oeste de París, muy cerca de la capital. El rol que tuvo esta ciudad, musicalmente hablando, se podría explicar como un lugar habitual de

²⁶ « Vous n'y êtes pas du tout Mesdames et Messieurs, si vous pensez que je renonce à vous importuner de ma personne à Nice. Le projet est ajourné. Il n'est pas du tout abandonné et vous n'avez pas du tout, non plus, besoin de me faire ressentir cela avec votre joie fausse et délirante (oui Messieurs, Mesdames !) que vous semblez manifester, laissant ainsi apparaître un désir quelconque et semblant de la tenue de notre réunion ! Cette prétendue joie me laisse présager, non sans ironie, le sentiment pénible et douloureux de tristesse que je devrais nécessairement éprouver de vous quitter en retournant à Paris à la fin de notre rencontre. Là !! Ne vous désolerez pas Don Isaac, ni vous Donia Rosina, ni vous leurs filles, couronnées de l'Ibérie, joie des yeux et des cœurs, ni plus que vous non plus l'illustre Don José : il arrive, il arrive ! Mais quand arrivera-t-il ? Il faudra faire le choix de le mettre en wagon. Par exemple, qu'on mette Georgette à l'opéra-comique, il sautera du coup sur sa malle ! Il y a de l'espoir comme vous le voyez. ... Alors, ça ne va pas le travail ? Mais gros génie, tu dois être d'un humour de chien et je ne voudrais être ta tasse de café sur le coup de gueule du maître ; ça ne fait rien, tu es mon fameux lapin, tu peux revenir : purge-toi, il faut de temps en temps accorder son tambour pour mieux battre la caisse. Après, ça ira ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

²⁷ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

²⁸ *Ibid.*

encuentro entre el círculo de amigos compositores de Dukas y Albéniz. En esta ciudad residió el compositor Florent Schmitt, pero también fue, al parecer, un lugar de recreo para los compositores. En el centro de documentación Claude Debussy encontramos publicado un diario-resumen de la vida del compositor, en la que aparece una visita a esta ciudad en 1893: “10 de agosto. Día pasado con Paul Dukas, en Saint-Cloud”.²⁹ Allí mismo se encontraba la residencia del músico Joaquín Nin, un lugar donde charlaban, comían y descifraban al piano las “nuevas” partituras que se acababan de publicar o habían compuesto. No debemos olvidar que Nin tenía una situación económica muy desahogada y que era proclive a las relaciones sociales, por ello no es de extrañar que su domicilio en esta exclusiva ciudad de las afueras de París se convirtiera en punto de encuentro de varios compositores.

Pero a esta lista de nombres asiduos a Saint-Cloud debemos sumar uno más: Francis Money-Coutts. La prueba de que el “mecenas” de Albéniz también era un asiduo a estos encuentros aparece en la siguiente carta de Dukas, fechada el mismo día que la anterior, en la que Dukas explica que ha tenido que rechazar un billete de tren comprado por “Francis”:

Querido amigo:

Me llegó el telegrama de Francis anunciando su viaje de mañana y precisando que ha reservado una plaza para mí en el tren. Le conteste lo que os dije ayer: no hay mejora, ni modificación en el estado de salud de mi hermano que me permita alejarme. La congestión no ha desaparecido, ni el malestar, tampoco su temperatura ha bajado mucho. Y todavía estamos en alerta. Imposible dejar a mi hermana sola aquí con él, y el médico dice que hace falta al menos 8 días para empezar a ver un inicio de recuperación. Así que estoy doblemente o triplemente devastado queridos amigos. Pero desafortunadamente, no hay más que aceptar este triste acontecimiento. ¡Estoy acostumbrado a fallaros! No me alegra decepcionaros. Parece mi culpa sin embargo ¡Tengo muchas ganas de encontraros y de abrazaros! Paciencia es la palabra de la suerte. Un abrazo a todos.³⁰

²⁹ « 10 août. Journée passée chez Paul Dukas, à Saint-Cloud ». Consultado el 10-III-2017 en: http://www.debussy.fr/cdfr/bio/bio3_88-93.php

³⁰ « Cher ami, J'ai reçu un télégramme de Francis m'annonçant son départ pour demain soir et précisant qu'il a retenu une place pour moi dans le train. Je lui ai répondu ce que je vous ai déjà dit hier : il n'y a pas dans l'état de santé de mon frère d'amélioration ou de modification assez sérieuse vers le mieux pour me permettre de m'éloigner. Le point congestif n'a pas disparu, ni les malaises, ni non plus la température baisser à certaines heures. Et nous sommes toujours à la merci d'un incident. Impossible de laisser ma sœur seule ici avec lui et le médecin dit qu'il faut huit jours au moins avant d'espérer un début de rétablissement. Je suis doublement et même triplement dévasté ainsi mes amis. Mais, il n'y a malheureusement qu'à s'incliner devant la mauvaise fortune. Je suis assez habitué maintenant à lui faire des révérences, mais vous ! Ça ne me ravit guère de vous décevoir. Et ça a l'air d'être de ma

Otro de los escenarios de su amistad fue España. Aunque las escasas menciones a esta localización no nos permiten conocer la exactitud del lugar, ciudad o pueblo donde el francés y el español coincidieron, sí que podemos confirmar que Dukas estuvo en España con la familia Albéniz al menos en dos ocasiones. La primera de ellas se produjo en 1907. A la luz de un comentario de Paul Dukas en una carta firmada el 28 de septiembre de ese año, podemos intuir que el francés estuvo en España con anterioridad a esta fecha: “[...] pero al mismo tiempo prefiero quedarme con los mejores recuerdos y los buenos momentos de mi pasado, en esta bella y magnífica España”.³¹

Se puede intuir cuál fue su segunda visita a España en una carta de Gabriel Fauré a Isaac Albéniz, firmada en París en mayo de 1908, en la que se menciona el regreso de Dukas de unas vacaciones con los Albéniz y la localidad de Puigcerdá como lugar de estío en la que, al parecer, Fauré habría estado con anterioridad a tenor del divertido comentario que le hace al español:

[...] nos sentimos verdaderamente desgraciados de no teneros aquí, desgraciados por pensar que no sabemos cuándo os veremos. ¡Así que venid este verano a Suiza! A la orilla del lago Lemán sopla un reparador y benéfico aire de montaña. Y no tendréis pulgas, como las que hay en Puigcerdá (¡cocina atroz, camas abominables, caminos pedregosos y polvorientos, agua envenenada, etc...!!! [...]) Nos habéis devuelto un Paul Dukas en buen estado y tan feliz de su estancia cerca de unos amigos tan deliciosos, adorables como ustedes.³²

Quizá esta población catalana, situada al lado de la localidad natal de Albéniz, Camprodón, y donde la familia Albéniz pasaba periodos de vacaciones, fue uno de los lugares de encuentro de Dukas con los Albéniz, tal y como lo hacían en la residencia de la familia en Niza a la que a tantos amigos invitaban. Además, el hecho de que Fauré, íntimo amigo de ambos, también hubiera estado en Puigcerdá refuerza nuestra hipótesis.

Pero volvamos ahora al epicentro de su relación: París. Albéniz regresó a la capital francesa unos meses antes de su fallecimiento. Esta hipótesis la mantenemos porque en las

faute et pourtant je ressens une précieuse envie de vous retrouver et vous serrer dans mes bras ! Patience est le mot à la fin pour la guigne ! Je vous embrasse tous ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

³¹ « *Mais en même temps, je préfère garder les meilleurs souvenirs et les bons moments de ma vie passée dans cette belle et magnifique Espagne ».* Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

³² Montes, Beatriz C.: *Correspondencia de Gabriel Fauré a Isaac y Laura Albéniz*. Madrid: Nauclero Ediciones, 2016, p. 46.

siguientes cartas conservadas, Dukas se cita con Albéniz de un día para otro en su domicilio, dejando entrever que, en los últimos meses de su enfermedad, ambos se veían muy asiduamente en la capital francesa. Otra fuente que apoya esta hipótesis es la biografía de Henri Collet, que habla de un “retorno” de Albéniz a París en 1908 y narra la enorme frecuencia con la que el español y Dukas se veían:

En oportunidad de su retorno a París, en septiembre de 1908, Isaac Albéniz estaba enfermo –sin que nadie lo adivinara– de una profunda lesión al corazón y de una albuminuria en estado sumamente avanzado.

Desde este momento, solo él comprendió la gravedad de su propio estado. La vez postrera que salió de su domicilio fue para asistir, en compañía del señor Dukas y de Gabriel Fauré a la representación de una obra de Ricardo Wagner en el teatro de la Ópera.

Cenó con sus buenos amigos y pudo llegar hasta el teatro. Pero, en el transcurso de la representación, tan mal se sintió que tuvo que regresar a su casa.

Durante todo el resto del invierno no volvió a alejarse de ella. Empeoraba a pasos gigantescos su estado día tras día, y él mismo confesaba “interesarse en los progresos de su dolencia”.

Isaac Albéniz, entretanto, se levantaba todos los días y veía a sus amigos y relaciones cada tarde del mes.

Por espacio de medio año –desde octubre hasta abril– su espléndida residencia de la calle de Boulainvilliers número 55 no se veía libre, en momento alguno, de fieles...

Su amigo, casi su hermano del alma, el señor Paul Dukas –que por esa época moraba en la calle de la Asunción (Rue de l’Assomption)- no dejó de ir a verle ni un solo día, y cuando la dolencia experimentó una cruel y muy seria reagravación, las visitas del músico se reiteraron dos y tres veces cotidianamente.³³

Estas visitas de Dukas a casa de Albéniz que Collet narra son contrastables también con las tres siguientes cartas. Al parecer, el músico francés tenía la rutina de acudir a casa de los

³³ Collet, Henri: *Albéniz y Granados*. Buenos Aires: Grandes biografías, 1943, p. 60.

Albéniz todos los días a la misma hora. Este detalle lo vemos reflejado en las siguientes cartas que son, más que extensas comunicaciones, breves notas enviadas por Dukas para pedir disculpas por faltar algún día a esa rutina o para concretar su visita:

Querido amigo:

Por culpa del mal tiempo, hemos acordado Jacques Durand y yo posponer nuestra próxima visita a Fontainebleau. Entonces, estoy libre mañana y si no me lo impides estaré a las 19.30 en tu casa. ¡Con todo mi cariño! (Iré a ver a Sacha a las 16.30).³⁴

En esta breve carta de aviso aparecen además tres nombres del contexto que rodeaba a ambos compositores. Jaques Durand era el editor de música más importante del momento en París, que, con la empresa fundada por su padre, publicó las obras más destacadas de compositores franceses de ese período, incluidas algunas de las más destacadas de Dukas. Vemos también como, otra vez, aparece el nombre de Sacha, en referencia a la pianista Sacha de Rebina. Esta es la segunda mención que se hace de ella en esta correspondencia, por lo que intuimos que pertenecía al círculo habitual de amistades de ambos compositores.

Por último, cabe destacar la mención a Fontainebleau, otro de los puntos geográficos clave en la vida musical del momento. En esta ciudad, se estableció en la época un nuevo Conservatorio de música americano que albergaba las sesiones musicales durante el descanso estival de la École Normale de Musique, institución en la que Paul Dukas y otros importantes músicos, como Nadia Boulanger, fueron profesores. Por tanto, no es de extrañar que Dukas estuviera vinculado con las actividades musicales programadas en esa ciudad. Otra muestra de ese vínculo con Fontainebleau aparece en otra carta, donde Dukas cuenta que ha sido invitado a tocar en esa ciudad. Una vez más, Dukas pide disculpas por no poder acudir a su visita diaria al domicilio de Albéniz.³⁵

Al parecer, ambos mantenían la rutina de verse a diario y siempre a la misma hora. En la siguiente carta, vuelven a citarse en el mismo horario: “Vuelvo a invitarte a cenar y para

³⁴ « *Cher ami, En raison du temps incertain, sous sommes convenus Jacques Durand et moi de remettre à une prochaine fois ma visite à Fontainebleau. Je suis donc libre demain et si vous ne m'enjoignez pas de ne plus remettre les pieds chez vous, je viendrais à 19h30. Je vous dévore tous de tendresse ! (J'irai chez Sacha à 16h30)* ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986- 34.

³⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

despedirme (jjajaja!) Mañana viernes por la noche a las 19.30. Mientras, ¡Mis mejores saludos a todos!».³⁶

Estas últimas cartas conservadas demuestran que los últimos meses de vida de Albéniz en París, estuvieron arropados a diario por Dukas. El final de esta relación tan estrechamente familiar lo marcaría el fallecimiento del español en mayo de 1909. No es de extrañar que, apenas unos días antes su fallecimiento, que se produjo el 18 de mayo, Dukas se adelantara al acontecimiento y movilizara a otros importantes compositores franceses para solicitar la concesión de la Legión de Honor a su querido amigo.

Apenas cuatro días antes del fatal desenlace, Enrique Granados publicaba un artículo en *La Vanguardia* en el que anunciaba el reconocimiento que sus colegas franceses iban a darle al autor de *Iberia*:

Firmada por los maestros Fauré, Dukas, Vincent d'Indy, Debussy y Laló, había sido presentada una propuesta y cursada favorablemente por el Consejo. El gobierno francés acaba de conceder la Legión de Honor al genial compositor Isaac Albéniz.³⁷

Con este gesto, su presencia y su apoyo diario, Dukas se despedía de ese “ángel barbudo” al que tanto había querido. De algún modo, Albéniz inauguró un nuevo camino entre España y Dukas. Un camino por el que, muy pronto, transitarían otros músicos españoles.

2.2. Albéniz, un nuevo orquestador

Tratar de medir la influencia de Dukas en la producción de Albéniz requiere examinar las obras que el español compuso o remodeló en la década de los noventa o en los primeros años del siglo XX, cuando ambos compositores tuvieron un contacto directo. Hecho este examen, es evidente que la evolución compositiva más sorprendente de Albéniz en ese periodo son sus trabajos orquestales. Tradicionalmente, la musicología española e internacional ha centrado sus alabanzas y su interés en la producción pianística del español,

³⁶ « Je viendrai vous demander à dîner et vous faire mes adieux (bi bi bi!) demain soir vendredi à 19h30. D'ici là, mes salutations à tous! ». Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. M. 986-34.

³⁷ Granados, Enrique: “Noticias musicales”, *La Vanguardia*, Barcelona, 14-V-1909, p. 5.

dejando entrever que su capacidad orquestal no merecía tanta atención. Esta cuestión queda muy bien reflejada en la opinión de Adolfo Salazar:

Las obras escritas durante la estancia en París de Albéniz hasta *Iberia*, han sido denominadas como una “segunda manera”. En rigor, no son, a mi juicio, sino la desesperada salida a la luz de un compositor, que lleno de luminosidad en su juventud, se ve envuelto después en la niebla de la desorientación. [...] La debilidad fundamental de Albéniz, su falta de construcción, su precario sentido de la gran composición, que solo le permitió abordar las páginas sueltas, breves y sin responsabilidad de la *Suite* [...]. Era necesario que Albéniz volviese al piano para encontrar la vía definitiva, y *La Vega* es el primer punto de contacto.³⁸

Esta insistencia en su producción pianística ha generado una inercia de desatención hacia su música orquestal. Una desatención sobre la que algunos se han atrevido a quejarse, como se muestra en estas palabras de Rosina Moya Albéniz, nieta del compositor:

¿Por qué todo el mundo se atreve a enmendarle la plana a Albéniz en el momento en el que aparece la palabra “orquesta”? ¿Cuándo podremos escuchar una auténtica *Pepita Jiménez* y juzgarla por lo que vale?³⁹

Sin embargo, debemos señalar que en los últimos años se han ido modificando estos juicios de valor gracias a nuevas representaciones y grabaciones de *Merlin*⁴⁰ y *Pepita Jiménez*⁴¹ y de trabajos de investigación como los realizados por Miriam Perandones⁴² o Jacinto Torres.⁴³

Consideramos que existen tres obras fundamentales que explican el antes y el después de Isaac Albéniz como compositor o, mejor dicho, como orquestador. Estas tres obras serían: *Merlin*, *Pepita Jiménez* y *Catalonia*. Las tres se comenzaron o se finalizaron en el año 1899. Recordemos que Albéniz se instala en París a finales de 1894 y comienza su relación

³⁸ Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1930, p. 148.

³⁹ Romero, Justo: *Albéniz*. Barcelona: Península, 2002, p. 18.

⁴⁰ Eusebio, J. *Merlin*. [CD-ROM]. Madrid: Decca, 1999.

⁴¹ Eusebio, J. *Pepita Jiménez*. [CD-ROM]. Madrid: Deutsche Grammophon, 2006.

⁴² Perandones, Miriam: “Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales”, *Quadrivium*, Núm. 5, 2014.

⁴³ Torres, Jacinto: “La producción escénica de Isaac Albéniz”, *Revista de musicología*, vol. 14, Núm. 1-2, 1991, pp. 167-212.

directa con Dukas en 1895. Por tanto, 1899 es un momento en el que ha transcurrido el tiempo suficiente para que el español se impregne de las partituras del francés y para que, de modo directo, le pueda solicitar consejos o mostrar sus trabajos.

Proponemos por ello a continuación el análisis de estas tres obras de Albéniz, en el que realizaremos un ejercicio comparativo de las mismas con obras de Dukas que, a nuestro juicio, fueron claramente fuente de inspiración para el español.

2.2.1. Obertura vs. Preludio, *Polyeucte* vs. *Merlin*

El caso de *Merlin* es especialmente singular, ya que ha llegado incluso a generar dudas acerca de su autoría, por tratarse de la primera obra de Albéniz en la que se presenta una orquestación de primer nivel, inusual en sus creaciones anteriores. Respecto a estas dudas, debemos mencionar un artículo⁴⁴ firmado por Luis Gracia Iberní en el año 2003, en el que el musicólogo habla de los “enigmas” escondidos tras la orquestación de esta obra. En él, Iberní subraya que el único documento casi completo que ha permitido su posterior edición procede de unas pruebas originales para la impresión de la partitura de orquesta que no llegó a publicarse y que, además, no tiene ninguna indicación cronológica. Señala Iberní que estas pruebas fueron encontradas en la Sociedad de Autores de Barcelona por el musicólogo Francesc Cortés y que, posiblemente, debieron de ser el punto de partida que sirvió para su estreno en 1950.

En este artículo, Iberní lanza dos nombres de posibles autores que habrían “ayudado” a terminar la partitura. En primer lugar, menciona al director de la orquesta de Monte Carlo, Leon Jehin, y por otro, al compositor mejicano Manuel María Ponce, como posibles involucrados en la orquestación que Albéniz dejó inconclusa.

Walter Aaron Clark que, hasta ahora, ha hecho el estudio más completo de la vida del autor catalán, señala en su libro –a partir de las cartas escritas por Money Coutts, autor del libreto, a Rosina, la esposa del compositor–, que:

[...] desde luego Albéniz casi llegó a completar *Merlin* en 1898, pero entonces quedó empantanado en numerosas y extensas revisiones. En realidad, nunca llegó

⁴⁴ G. Iberní, Luis: “Merlin: Enigmas de una partitura”. Consultado el 16-IX-2015 en: <http://www.elcultural.com/revista/musica/Merlin-Enigmas-de-una-partitura/7155>

a completar la orquestación del acto I. Después de la muerte de Albéniz, Coutts lo envió a Leon Jehin, director de la orquesta de Monte Carlo, para su finalización. Existió allí la posibilidad de una producción en 1920-1921, pero nunca tuvo lugar.⁴⁵

El otro “sospechoso” que Iberní señala es el compositor mejicano Manuel María Ponce. Reproducimos a continuación su argumentación a pesar de su larga extensión porque la consideramos esencial para entender esta cuestión:

Ponce se instala en París en 1925 y pasa a trabajar con Paul Dukas, íntimo amigo y profesor de Albéniz. En la documentada biografía del musicólogo mexicano Ricardo Miranda (México, 1998), señala: “Pese a las adversidades, Ponce trabajó arduamente y sus adelantos resultaron más que evidentes cuando Paul Dukas lo recomendó para desempeñar una empresa difícil y de gran responsabilidad. La familia de Isaac Albéniz buscaba desde 1909 —año de la muerte del compositor— a un músico que terminara la partitura de la ópera *Merlin*, que Ponce concluyó entre 1928 y 1938”, y añade un elemento curioso, “a pesar de sus precarias finanzas se negó a recibir pago alguno por ese trabajo y entonces los herederos le obsequiaron el reloj de leontina que había pertenecido al compositor, un gesto del que Ponce siempre se sintió orgulloso”.

Hay una referencia, procedente del Boletín de la École Normale de Musique de París, de marzo de 1929, donde Paul Dukas corrobora esta impresión. Allí, el músico francés, señala que “*Merlin* es la primera ópera de tres que debían integrar la Trilogía del Rey Artús. Desgraciadamente, la muerte no permitió al gran compositor español dar cima a la magna empresa lírica. Manuel M. Ponce, después de revisar y reconstruir en algunas partes la partitura de orquesta del *Merlin* -por encargo de la familia Albéniz- extrajo de la obra teatral una Suite sinfónica en la cual se encuentran los trozos más importantes e inspirados”.

Esa suite, que ya debía estar planteada en 1929 cuando Dukas escribe este documento, se estrenaría, sin embargo, en Ciudad de México, en diciembre de 1938 dirigida por el gran Silvestre Revueñas. Hay un comentario, aparecido en el diario *Excelsior*, el 15 de diciembre de 1938, del crítico José Rolón que ha sido

⁴⁵ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, p. 225.

relevante por la gran cantidad de datos y que vuelve a suscitar múltiples incógnitas sobre la partitura.

Así, señala que “por conducto del maestro Paul Dukas -gran amigo de Isaac Albéniz-, la familia de este encargó al maestro Ponce la revisión y ordenamiento de una ópera que el genial compositor español dejó en condiciones muy especiales; pues el original del autor se perdió y solo había unas pruebas de imprenta que era preciso analizar minuciosamente y, en muchos casos, adivinar las intenciones del maestro. Teniendo como única guía, el estilo característico del célebre músico y su manera peculiar de tratar la orquesta. Ponce tuvo que rehacer la partitura de la ópera utilizando los datos que tenía a mano, completando la instrumentación en algunos pasajes, trabajando durante dos años en esta labor difícil que exigía, además de paciencia y conocimientos, cariño por el autor”.⁴⁶

Leyendo las investigaciones de Clark y de Iberní, todo apunta a que la orquestación fue completada por Leon Jehin tras la muerte de Albéniz y que, unos años más tarde, a través de Dukas, Manuel Ponce recibió el encargo de revisar y ordenar dicha orquestación, de cuyo trabajo extrajo la suite mencionada por Iberní en su artículo.

Es evidente que los datos que Iberní muestra en este artículo tienen como objeto desentrañar quién fue el autor de la orquestación de *Merlin* en las partes inconclusas por Albéniz. Si damos por ciertos los datos aportados por Clark en los que el investigador americano demuestra que Albéniz no llegó a terminar la orquestación del primer acto y los datos aportados en la biografía de Ponce, que dejan claro que el mejicano fue el encargado de ordenar la orquestación, el enigma que ahora nos interesa no es quién terminó de orquestar la partitura, sino cómo orquestó Albéniz los fragmentos que sí llegó a realizar por su propia mano.

Creemos que el nombre de Paul Dukas tiene mucho que ver en la orquestación realizada por Albéniz y que incluso es responsable indirecto de su revisión final a través de Ponce.

Para desentrañar la cuestión que realmente nos preocupa, debemos fijar nuestra atención en las partes de la partitura que Albéniz sí llegó a orquestar por completo. A este respecto, el

⁴⁶ G. Iberní, Luis: “Merlin: Enigmas de una partitura”. Consultado en <http://www.elcultural.com/revista/musica/Merlin-Enigmas-de-una-partitura/7155> el 16-IX-2015.

propio Clark llama la atención en su biografía sobre la calidad de la orquestación del Preludio y sobre la posible ayuda de Dukas en esta tarea:

El manuscrito del preludio del acto I de *Merlin* está fechado en París en octubre de 1898. [...]. Un vistazo superficial al preludio del acto I revela que Albéniz había dado un salto impresionante hacia un nuevo nivel en la composición. Está escrito para flautín, tres flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes en si bemol, clarinete bajo, tres fagotes, contrafagot, cuatro trompas en fa, cuatro trompetas, tres trombones, trombón bajo, tuba, timbales. Tam-tam, caja, dos arpas y cuerda. La orquestación no es solo rica sino también altamente imaginativa. Se inicia con un redoble de timbales yuxtapuestos a notas tenidas en la cuerda baja, las trompas y el contrafagot, a los que se añaden gradualmente fagot, clarinete bajo, clarinete y violoncelo. Más adelante enfrenta los tremolandi de la cuerda a una melodía en las maderas graves (corno inglés, clarinete y oboe). Además, emplea la cuerda divisi para llenar la textura que reclaman las ricas armonías. Su mezcla de timbres también es notable, si pensamos en cómo escribió *The Magic Opal* tan solo unos años antes. En cierto momento del preludio, un coro de trombones toca un triple pianísimo frente a una melodía en la cuerda grave. A esto sigue un evocador tema en el corno inglés. Estas mezclas de cuerda y metal son frecuentes a lo largo de toda la partitura y revelan una nueva confianza adquirida en la orquestación, producto no solo de su experiencia en el teatro sino también de la ayuda que recibió de Paul Dukas.⁴⁷

El Preludio presenta, además, una dificultad añadida y es que hemos encontrado hasta tres fuentes diferentes de esta misma sección, que son las siguientes:

⁴⁷ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, pp. 210-211.

Fuente	Nº de compases	Orquestación	Características
Barcelona, BC	105	Incluye: tam-tam, bombo y dos arpas.	Manuscrito Firmado por Albéniz “París, Octubre 1898”.
Barcelona, BC	30	Incluye: timbal cromático y dos arpas.	Manuscrito de copista a tinta con anotaciones y tachones a lápiz.
Barcelona, MM	85	Sin arpas, tam-tam ni bombo.	Manuscrito de copista, a tinta. Sin fecha ni firma.

Tabla 1. Fuentes del Preludio de *Merlin*.

La primera de ellas podría tratarse de la versión original de la orquestación, que la familia Albéniz decidió donar a la Biblioteca de Cataluña en mayo de 2015. Sin embargo, esta partitura no es la que se ha interpretado en la que hasta ahora ha sido la única grabación discográfica y la única representación escénica completa de esta ópera, a cargo de José de Eusebio para la discográfica DECCA en el año 1999.

La segunda de ellas pertenece al fondo Isaac Albéniz que donó la viuda del compositor en 1927. Aunque posee el título de “Preludio” y está catalogada como tal, contiene un tachón a lápiz en el que se indica esta frase como sustitución al título: “Suite à graver pour le prelude à detacher”. Por esta indicación, debe tratarse de la Suite que Ponce creó con los materiales más atractivos de la ópera, por encargo de la familia Albéniz y Paul Dukas. Además, por la fecha de donación de esta partitura, 1927, y la fecha en la que Paul Dukas cuenta en el boletín de la École Normale de Musique que Ponce ha compuesto una suite con materiales de la ópera de *Merlin*, 1929, debe tratarse sin duda de dicha Suite, pero el título de Prelude tachado ha dado origen a la confusión de su catalogación en la Biblioteca de Cataluña.

La tercera pertenece a los fondos de Rosina Moya Albéniz, donados en 1976 y 1984. Se conserva en el Museo de la Música de Barcelona y es la partitura que se interpretó en el estreno de la ópera en el Teatro Real el año 2003, bajo la dirección de José de Eusebio. Esta tercera fuente podría tratarse de la consecuencia del arreglo orquestal realizado por el compositor mexicano Ponce por encargo de la familia Albéniz, ya que, a pesar de ser la

partitura interpretada en el estreno de la obra que llevó a cabo José de Eusebio, se trata de una fuente manuscrita de copista, a tinta, sin fecha ni firma del autor.

Hasta ahora se ha considerado como única fuente fidedigna de la autoría de Albéniz la edición del canto piano de la obra publicada en 1906 por la editorial Mutuelle en París. Si acudimos a las páginas del Preludio, vemos que este ocupa 85 compases y por tanto coincide con la fuente manuscrita de copista conservada en el Museo de la Música de Barcelona. Por otro lado, si escuchamos la versión que José de Eusebio grabó de esta ópera con la Orquesta Sinfónica de Madrid en el año 1999 para el sello DECCA nos encontramos que el Preludio que interpretan coincide también con la fuente del Museo de la Música de Barcelona y con el canto-piano editado por Mutuelle en 1906, es decir, la versión de 85 compases en cuya instrumentación no aparecen ni arpas, ni tam-tam, ni caja.

Sin embargo, de las tres fuentes mostradas en la tabla 1, solo la primera está firmada por el propio Albéniz y contiene la indicación de su fecha de composición: “París, octubre de 1898”. Además, es la única de las tres fuentes manuscrita y llena de anotaciones y tachones realizados por el propio Albéniz, mientras que las otras dos fuentes son, claramente, manuscritos de copista a tinta, sin fecha ni firma.

Por tanto, es evidente que la versión original del Preludio compuesto por Albéniz es la fuente conservada en la Biblioteca de Cataluña, cuya extensión es mayor, 105 compases, y cuya instrumentación es mucho más rica al incluir en su plantilla orquestal dos arpas, tam-tam, bombo y *divisi* en las cuerdas.

Precisamente la instrumentación elegida por Albéniz para su Preludio no parece ser casual. La combinación de timbales, tam-tam y dos arpas es muy habitual en las grandes obras sinfónicas de Dukas. Recordemos que la fecha de composición con la que el propio Albéniz firma en el último compás es octubre de 1898, y que el músico español entró en contacto personal en París con Dukas en el año 1895, tal y como mostrábamos en la introducción de este capítulo. Por tanto, no es descabellado pensar que la utilización y mezcla de timbres realizada por Albéniz en esta obra esté influenciada por su contacto directo con Dukas en esas fechas, sobre todo teniendo en cuenta que en sus obras anteriores no había demostrado el mismo dominio orquestal.

Si nos adentramos en la plantilla del Preludio manuscrito y firmado por Albéniz, la combinación más llamativa es la de dos arpas, tam-tam y bombo, la cual también fue utilizada por Dukas en algunas de sus obras más significativas.

En el año 1898, cuando Albéniz termina de componer *Merlin*, Dukas tan solo había estrenado dos de sus grandes obras, *Symphonie en ut majeur* (1895–1896) y *L'Apprenti sorcier* (1897), y solo en la segunda aparece la combinación tímbrica a la que hacíamos referencia. Sin embargo, si repasamos las obras compuestas por Dukas antes del año 1898, encontramos una obra que, muy particularmente, pudo servir de referente para el Preludio de Albéniz. Se trata de *Polyeucte*, una obertura para orquesta compuesta en el año 1891. Consideramos que esta obra contiene un importante número de características que Albéniz pudo tomar como referencia para componer su Preludio:

En primer lugar, su funcionalidad. *Polyeucte* es una obertura y, por tanto, tiene como destino anunciar, presentar, introducir un discurso, al igual que la función que debía tener el preludio de *Merlin*.

En segundo lugar, la instrumentación elegida. A pesar de que años después, Dukas utilizaría en muchas de sus composiciones más importantes las combinaciones tímbricas de arpas, celestas, timbales y tam-tam, esta es la única de sus obras previas a *Merlin*, junto a *L'Apprenti sorcier*, en la que utiliza la combinación de arpas y timbales. Mostramos a continuación la plantilla orquestal de las tres obras para compararlas:

<i>Polyeucte</i> , Dukas, 1891	<i>L'Apprenti sorcier</i> , Dukas, 1897	Preludio de <i>Merlin</i> , Albéniz, 1898
	Flautín	Flautín
Dos flautas	Dos flautas	Tres flautas
Dos oboes	Dos oboes	Dos oboes
Corno inglés		Corno inglés
Dos clarinetes en si bemol	Dos clarinetes en si bemol	Tres clarinetes en si bemol
Clarinete bajo	Clarinete bajo	Clarinete bajo
Tres fagotes	Tres fagotes	Tres fagotes
	Contrafagot	Contrafagot
Cuatro trompas en fa	Cuatro trompas en fa	Cuatro trompas en fa
Dos trompetas	Dos trompetas	Cuatro trompetas
	Dos cornetas	
Dos trombones	Tres trombones	Tres trombones
Trombón bajo		Trombón bajo
Tuba		Tuba
Timbales	Tres timbales	Timbales
		Tam-tam
	Bombo	Bombo
Arpa	Arpa	Dos arpas
	Juego de campanas/Celesta	
	Címbalos	
	Triángulo	
Cuerda	Cuerda	Cuerda

Tabla 2. Plantilla orquestal de *Polyeucte*, *L'Apprenti sorcier* y *Merlin*.

Como vemos, la plantilla elegida por Albéniz para el preludio es notablemente similar a la utilizada por Dukas en sus dos obras, especialmente en *L'Apprenti sorcier*, que justo un año antes, 1897, se convirtió en un éxito y un modelo de riqueza tímbrica orquestal.

Al consultar la partitura manuscrita del Preludio, firmada por el propio Albéniz, encontramos varios pasajes de combinaciones tímbricas muy similares a los utilizados por Dukas en su obertura *Polyeucte*. Mostramos a continuación algunos de los ejemplos más significativos: las arpas son utilizadas por Albéniz solo en los últimos compases de su partitura y aparecen en un momento muy concreto, acompañando al solo interpretado por los oboes primero y por el corno inglés después. Con esta misma función, Dukas utiliza su arpa para acompañar el solo de oboes y corno inglés, también en la sección final de su partitura. Aunque ambos fragmentos son diferentes en otros aspectos como la sonoridad, que es más llena en el caso de Dukas por el uso de las trompas, o el lenguaje de las arpas, en el caso de Dukas en arpeggios y en el de Albéniz en armónicos, la aparición de este instrumento junto al solo de vientos tiene un uso similar en ambas obras:

345

Hrtb *p dolce* *solo* *p espress.*
 Cor A. *p dolce* *solo* *p espress.*
 Cl *pp* *p*
 Cl B. *pp*
 Bsns *p*
 Cors *p espress.* *pp*
 Trp *p* *espress.* *pp*
 Tromb et Tuba *dolciss.* *pp*
 Timb *pp*
 Hrp *p* *cresc.*

Ejemplo 1. Paul Dukas, *Polyencte*, cc. 345-349.

de timbales y trombones) es la utilizada por Dukas en los últimos compases de *Polyeucte*:

omb et
Tuba

Ejemplo 3. Paul Dukas, *Polyeucte*, cc. 354-358.

Paris October 1899
G. Allier

Ejemplo 4. Isaac Albéniz “Preludio”, *Merlin*, cc. 101-105.

Pero no solo las combinaciones tímbricas dejan entrever una influencia de la partitura de Dukas sobre el preludio de *Merlin*. También hay un detallismo en el tratamiento de las cuerdas frotadas inusual en las obras de Albéniz previas a su contacto con el francés.

La utilización de la técnica *divisi* en los violines primeros, segundos y en las violas destaca en el preludio, generando capas sonoras mucho más delicadas en la cuerda, que tienen como resultado un efecto auditivo muy parecido al trabajado por Dukas en *Polyeucte*. Vemos ejemplos de ello a continuación:

16

1ers Violons (espr.) *p* *espress.* 4^o corde *p* subito dim.

2es Violons *p* *poco cresc.* *p* (molto espress.) *p* subito dim.

Altos *p* *poco cresc.* *p* subito dim.

Violoncelles Div. *poco cresc.* *p* subito dim.

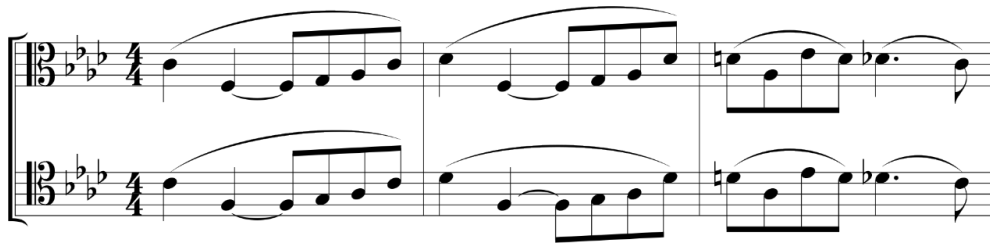
Contrebasses Div. *poco cresc.* *pizz.* *pp* *pp*

Ejemplo 5. Paul Dukas, *Polyeucte*, cc. 16-22.

11

Ejemplo 6. Isaac Albéniz, "Preludio", *Merlin*, cc. 88-89.

En nuestra opinión, también existe una cita velada del tema o melodía principal que articula el discurso en *Polyeucte*, pero levemente modificado. Creemos que esta similitud revela que la obertura de Dukas estuvo muy presente en la mesa de trabajo de Albéniz. El tema principal de *Polyeucte*, que aparece por primera vez en las violas y los violonchelos y que vuelve a presentarse continuamente en diferentes voces y con pequeñas variaciones, da unidad a la obertura de Dukas y fue citado casi explícitamente por Albéniz en el Preludio de *Merlin*:



Ejemplo 7. Paul Dukas, *Polyeucte*, cc. 1-3.



Ejemplo 8. Isaac Albéniz, Preludio de *Merlin*, cc. 71-75.

Como vemos, lo que más caracteriza al tema de Dukas es el salto descendente de quinta seguido de una ascensión por movimiento de segundas y tercera, para realizar un nuevo salto descendente, esta vez de sexta y volver a ascender por movimientos de segundas y tercera. En *Polyeucte*, Dukas expone este tema claramente en los tres primeros compases de la obra y lo utiliza para desarrollar toda su obertura, volviéndolo a presentar en multitud de variaciones. Como norma general, no vuelve a exponer el tema entero, pero sí reutiliza los saltos descendentes de quinta y sexta seguidos de una ascensión de notas por grados conjuntos o terceras. Esta fisonomía del tema modificado presenta grandes similitudes con la melodía que identificábamos en el Preludio de *Merlin*.

Según nuestra opinión, Albéniz hace una alusión velada a este tema de Dukas con una pequeña variación en el salto interválico descendente, ya que el español opta por el salto de

octava en lugar del de quinta, aunque debemos de tener en cuenta que se trata de una modificación poco significativa, ya que no cambia el perfil y el carácter sonoro de la melodía.

A pesar de que Albéniz pretende “disfrazar” el tema de *Polyeucte* cambiando la acentuación de la frase (él comienza en anacrusa), y modificando levemente el valor de las notas (utiliza valores más largos), es muy significativo que muestre precisamente esta frase en un momento de silencio absoluto, dejando solos a los violines cantar estas notas con apenas la compañía de dos o tres notas tenidas en las violas y los violonchelos. Ese silencio que genera para presentar el tema podría tener un sentido de revelación, ya que nos lo muestra en los últimos compases de la obra (concretamente en los cc. 71 al 76). Pero creemos que esta alusión velada al tema de Dukas aparece precisamente al final de la partitura porque desde el primer compás del Preludio, Albéniz ha estado utilizando pequeños elementos del tema, como saltos interválicos descendentes de quinta, sexta e incluso séptima en momentos puntuales de la obra. Estos saltos, tan característicos del tema de *Polyeucte*, van apareciendo muy soslayadamente en diferentes voces y momentos del Preludio hasta que, en los últimos compases de la obra, nos encontramos con el solo de violines en *dolce* que nos muestra el tema de Dukas, como si se tratara de un tema escondido desde el inicio del Preludio, que poco a poco se va dejando ver hasta mostrarse por completo en el final de la obra. Esta forma utilizada por Albéniz responde a los principios rotacionales propuestos por Chris Collins en sus análisis sobre la música de Falla, un asunto que veremos con mayor detenimiento en el capítulo 3 de esta tesis doctoral.⁴⁸

Esta observación nos lleva inevitablemente a analizar un cuarto aspecto de esta partitura: su estructura. Debemos señalar, en este sentido, una coincidencia histórica muy significativa y especial. La estructura utilizada por Albéniz en su Preludio sigue la estrategia de presentar al final de la pieza lo que nosotros hemos considerado la cita de otro compositor, en este caso la de su amigo Dukas, y algo exactamente igual ocurrió treinta años más tarde, cuando Manuel de Falla, alumno de Dukas, homenajeó a su maestro siguiendo la misma técnica estructural en su obra para piano *Pour le tombeau de Paul Dukas*, en la que el gaditano citaba en sus últimos compases una frase de la *Sonata en Mi bemol mayor* de su maestro.

Pero más allá de esta coincidencia histórica entre dos partituras que citan a un mismo maestro, debemos señalar que la forma elegida por Albéniz, un Preludio indivisible en secciones, no coincide con la forma de *Polyeucte*, ya que en esta obra Dukas utiliza una forma

⁴⁸ Collins, Christopher Guy: “Principios rotacionales y forma teleológica en el concierto de Falla”, *Quodlibet*, Núm. 53, 2013, pp. 26-44.

sonata bipartita, algo muy común en las oberturas francesas de finales del siglo XIX. Por tanto, debemos destacar que *Polyeucte* pudo haber supuesto un modelo para Albéniz a nivel orquestal, por su instrumentación, y a nivel melódico, por la alusión velada al tema de Dukas, pero no así a nivel estructural.

2.2.2. *Pepita Jiménez* 1899: una reorquestación dukasiana

La siguiente partitura de gran formato de Albéniz sobre la que queremos poner el foco es *Pepita Jiménez*. Quizá esta sea la obra en la que más claramente se refleje el contacto con Dukas. Decimos esto porque fue objeto, precisamente, de una reorquestación que se inició en el año 1899. Teniendo en cuenta que Albéniz dio por terminada la primera versión de esta ópera en 1895 y que el músico español comenzó su relación con Dukas en 1895-1896, parece lógico deducir que la reorquestación iniciada en 1899 se produjo bajo el influjo del francés. Pero, antes de adentrarnos en la partitura de Albéniz, consideramos interesante exponer aquí las impresiones que Clark muestra en su biografía respecto a esta obra:

Pese a su enfermedad, en 1899 Albéniz inició una profunda reorquestación de *Pepita Jiménez*, inspirado sin duda por las lecciones que había aprendido de las restantes obras orquestales de este período. A falta de polifonía vocal, Albéniz trató de imbuir la orquesta de variedad contrapuntística. De un modo característicamente francés, su concepción de la polifonía tenía más que ver con la sonoridad y el timbre que con las líneas. De hecho, nunca llevó a cabo alteración alguna en la partitura para piano y voces. En primer lugar, Albéniz cambió la instrumentación. Trató de aligerar la textura eliminando algunos de los instrumentos graves, como la tuba, el contrafagot y el bombo. También prescindió de los timbales. Homogeneizó la sección de las trompas al desechar las dos trompas en mi bemol en favor de cuatro trompas en fa. Añadió otra arpa. Pero dio sus mayores pasos como orquestador en su manejo de la cuerda. La versión revisada presenta una explotación mucho más rica de los recursos de la sección de cuerda. La escritura de la madera es también más propia y Albéniz confiere mayor vitalidad rítmica a estas partes con el fin de animar la textura.⁴⁹

⁴⁹ Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, pp. 226-227.

Como bien señala Clark, la remodelación realizada por Albéniz se ciñó exclusivamente a la orquestación y consideramos por tanto esencial centrarnos en este aspecto en el análisis de la partitura que vamos a realizar a continuación. Otro dato relevante, deja ver la posibilidad de que Dukas animara a Albéniz a realizar esta reorquestación bajo sus consejos, ya que, tal y como vimos en el apartado anterior de este capítulo, en el análisis de la correspondencia entre ambos, Dukas estuvo muy al tanto de esta reorquestación. En una de las cartas analizadas (véase apartado 2.1. de este mismo capítulo), fechada el 27 de septiembre de 1904, Dukas pide disculpas con anticipación por no poder asistir a un evento que tendría lugar el 3 de enero de 1905, el estreno de la nueva versión de *Pepita Jiménez*.⁵⁰ También en la siguiente carta, sin fecha, Dukas volvía a disculparse por no poder acudir al estreno y le deseaba a Albéniz el mayor de los éxitos.⁵¹

Estas dos cartas, enviadas antes del estreno, demuestran el estrecho seguimiento y conocimiento del proceso por parte de Dukas. Pero, sin duda, la mejor manera que tenemos de demostrar la influencia de Dukas en esta reorquestación es adentrarnos en la partitura, o mejor dicho, en las partituras de la primera versión y la remodelada.

Las fuentes a las que hemos tenido acceso se conservan en la Biblioteca de Cataluña y son:

1ª versión: M.981. Firmada en París, septiembre de 1895.⁵²

2ª versión: M.982. Firmada en Niza, 1904.⁵³

Albéniz comenzó a remodelar la partitura en 1899, según la versión de Clark, y la finalizó en Niza en 1904. Precisamente ese rango de años (1899-1904) coincide plenamente con la convivencia directa en París entre ambos músicos. Por otro lado, la única ópera compuesta por Dukas, *Ariane et Barbebleue*, estrenada en 1907, se gestó en el mismo periodo que la reorquestación de Albéniz. Según Holden,⁵⁴ Dukas trabajó en su partitura desde 1899 hasta 1906, por lo que ambos procesos creativos coincidieron en el tiempo. Consideramos

⁵⁰ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, sig. M. 986-34.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Barcelona, Biblioteca de Cataluña, sig. M. 981.

⁵³ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, sig. M. 982.

⁵⁴ Holden, Amanda: *The New Penguin Opera Guide*. Nueva York: Penguin Putnam, 2001, pp. 248-249.

oportuno tener muy en cuenta este dato, para comparar posibles similitudes en el tratamiento orquestal de ambas partituras.

Tomando como punto de partida todos estos datos, nos adentramos ya en lo esencial: la propia partitura. La plantilla orquestal de la segunda versión de *Pepita Jiménez* incluye instrumentos nuevos: el corno inglés y dos arpas. Para demostrar la presencia de Dukas en esta remodelación analizaremos algunos pasajes de la 2ª versión, M. 982, donde se incluyen los instrumentos que no existían en la primera versión.

En el acto I, las arpas aparecen por primera vez como acompañamiento a la melodía cantada por el personaje de *Pepita*:

The image displays two systems of a handwritten musical score. The top system features a vocal line for 'Pepita' and two harp parts labeled '1re Harpe' and '2me Harpe'. The vocal line includes the lyrics 'Il m'a-ma, ni, il m'a-ma!' and 'Per-ver-el que je suis! - Pai'. The harp parts provide accompaniment with chords and arpeggios. The bottom system continues the vocal line with lyrics 'fol - le - ment nous ni cet a - mou - r, qu'il disa, chait à com - bat - tre! il vent - na -'. The harp parts continue with similar accompaniment. The score includes tempo markings like 'Adagio' and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Ejemplo 9. Isaac Albéniz, *Pepita Jiménez*, Acto I, nº 27, cc. 1-17.

Como vemos en el ejemplo 9, las arpas entran acompañando al personaje de Pepita con la nota *re* a contratiempo en ambas arpas y luego arpeggian un acorde en las breves respiraciones entre frases. Esta misma utilización de las arpas con carácter de acompañamiento la realiza Dukas en *Ariane et Barbebleu*, más concretamente en el acto I, en uno de los momentos en los que entra el personaje de Ariane a cantar:

Harpe

sans arpéger

mp

Cédez un peu au Mouvt

pizz. *arco* *sf* *mp* *p* *Div.* *pizz.*

V'ons

sf *mp* *p*

Alt

pizz. *arco* *sf* *mp* *p*

A.

ARIANE

sf *mp* *p*

la N.

j'ai - me la clar - té des feuil - les..

Harpe

mp *cresc.*

V'ons

Unis. *mp* *cresc.*

Alt

arco *mp* *cresc.*

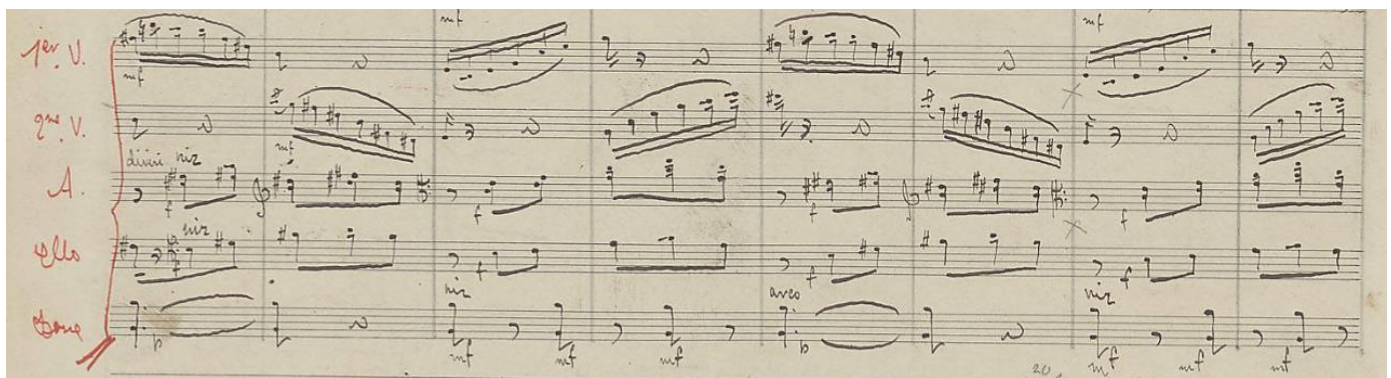
A.

mp *cresc.*

- vre la cin - quie - me por - te

Ejemplo 10. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Blue*, Acto I, nº 41, cc. 1-8.

Por otro lado, tal y como señalaba el profesor Clark, el tratamiento de la cuerda en la nueva versión de la partitura, también muestra un cambio importante en el dominio orquestal de Albéniz. Los pasajes contrapuntísticos y el uso de *divisi* presentan un tratamiento de las cuerdas inexistente en la primera versión de *Pepita Jiménez*. Los ejemplos 11 y 12 que mostramos a continuación lo ilustran muy bien:



Ejemplo 11. Isaac Albéniz, *Pepita Jiménez*, Acto I, nº 5, cc. 9-16.

Handwritten musical score for five voices (1st V., 2nd V., A., S., C.) from Act I, measures 1-10 of 'Pepita Jiménez' by Isaac Albéniz. The score is written on five staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sempre tranquillo'.

Ejemplo 12. Isaac Albéniz, *Pepita Jiménez*, Acto I, nº 28, cc. 1-10.

Ya en el acto II de la reorquestración de Albéniz, encontramos pasajes donde se combinan dos arpas con una trabajada textura en la sección de cuerdas en *divisi*:

This image shows a handwritten musical score for the string section and two harps. The staves are labeled on the left in red ink: "2 arpas" (top two staves), "1ra Violon" (Violin I), "2da Violon" (Violin II), "Alto" (Viola), "Cello", and "Bajo" (Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "divisi" and "arco". The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Ejemplo 13. Isaac Albéniz, *Pepita Jiménez*, Acto II, nº 1, cc. 12-20.

También la rica combinación tímbrica en la sección de vientos, incluyendo corno inglés, está presente en este segundo acto. Como vemos en el siguiente ejemplo, hasta diez timbres diferentes interactúan en la sección de viento:

This image shows a handwritten musical score for the woodwind section. The staves are labeled on the left in red ink: "Fl." (Flute), "Ob." (Oboe), "C. A." (Clarinet in A), "Corno" (Horn), "Fag." (Bassoon), "Trompa" (Trumpet), "Trombon" (Trombone), and "Tuba" (Tuba). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Ejemplo 14. Isaac Albéniz, *Pepita Jiménez*, Acto II, nº 3, cc. 22-28.

Es obvio que no podemos demostrar con fuentes primarias el contacto directo entre el proceso creativo de *Ariane y Barbebleue* y el de la reorquestación de *Pepita Jiménez*, pero es difícil pensar que estas notables mejorías en la partitura orquestal de Albéniz no se deban al ejemplo y consejo propiciado por el autor de *L'Apprenti sorcier*, más teniendo en cuenta la coincidencia en tiempo y espacio ambos procesos de composición y la estrecha relación personal mantenida entre ambos.

El hecho de que la remodelación de *Pepita Jiménez* se centrara exclusivamente en la orquesta, punto fuerte de Dukas, y de que esta implicara la inclusión de combinaciones tímbricas presentes en todas las grandes obras del francés, como el uso de dos arpas y la rica sección de vientos, dejan entrever que esa generalización con la que tradicionalmente se ha comentado esta partitura, diciendo que está bajo la influencia francesa, esconde, en realidad, una influencia muy concreta con nombre propio: Paul Dukas.

2.2.3. Catalonia o la sombra de *L'Apprenti sorcier*

La tercera obra de Albéniz a la que hacíamos referencia al inicio de este apartado es *Catalonia*, estrenada en 1899. Creemos que esta obra es deudora de *L'Apprenti sorcier* de Dukas, que se había estrenado apenas dos años antes, en 1897.

Aunque tampoco existen fuentes primarias que demuestren los posibles consejos de Dukas durante la composición de *Catalonia*, sí creemos significativo el dato que aporta Adolfo Salazar en *La música contemporánea en España*:

La jovial *Catalonia*, que es una rapsodia (en cuya instrumentación contaron los consejos de Paul Dukas, sin duda mal entendidos o mal aprovechados), pero que a pesar de la mejor voluntad no puede competir con la *España* de Chabrier ni en invención, ni en audacia armónica, ni en hallazgos instrumentales.⁵⁵

Es curioso que Salazar aluda a los consejos directos de Paul Dukas sobre la obra, una idea cuya veracidad no podemos constatar, pero que es posible circulara en los ambientes musicales parisinos, con los que el crítico tenía un fuerte contacto. Respecto a la valoración peyorativa que hace Salazar de la obra, debemos tener en cuenta que en el momento en que

⁵⁵ Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1930, p. 149.

escribió este libro, el crítico renunció a Albéniz y Granados (a los que sí había brindado su aplauso en épocas pasadas) por esa necesidad de imponer la nueva música, y en concreto la vanguardia neoclásica. Sin embargo, al escuchar *Catalonia*, parece quedar patente, más que consejos orquestales concretos, la presencia de una partitura de referencia sobre la mesa de trabajo de Albéniz: *L'Apprenti sorcier*.

Los parámetros musicales que analizaremos a continuación en ambas obras nos demostrarán hasta qué punto Albéniz intentó emular la famosa obra de su amigo. Estos parámetros serán: la instrumentación, la melodía y la armonía. En cuanto a la instrumentación, es necesario en primer lugar comparar la plantilla orquestal de ambas obras para darnos cuenta de las similitudes y diferencias entre ellas:

<i>L'Apprenti sorcier</i> , Dukas, 1897	<i>Catalonia</i> , Albéniz, 1899
Flautín	Flautín
Dos flautas	Dos flautas
Dos oboes	Dos oboes
	Corno inglés
Dos clarinetes en si bemol	Dos clarinetes en si bemol
Clarinete bajo	Clarinete bajo
Tres fagotes	Dos fagotes
Contrafagot	Contrafagot
Cuatro trompas en fa	Cuatro trompas en fa
Dos trompetas	Cuatro trompetas
Dos cornetas	
Tres trombones	Tres trombones
	Trombón bajo
	Tuba
Tres timbales	Timbales
Bombo	Bombo
Arpa	Dos arpas
Juego de campanas/Celesta	
	Tambor
Címbalos	Címbalos
Triángulo	Triángulo
Cuerda	Cuerda

Tabla 3. Plantillas orquestales de *L'Apprenti sorcier* y *Catalonia*.

Según observamos, ambos compositores emplean una plantilla bastante estandarizada, con maderas a dos, e importante sección de viento, algo habitual en muchas partituras de la época. Sin embargo, lo más significativo en cuestiones de instrumentación son las

combinaciones tímbricas más singulares creadas por Dukas e imitadas por Albéniz.

Mostramos a continuación las más originales:

a) Tímboles + Arpa + Triángulo

Timb. *f*

Harpe *ff*

G.C. *f*

Cymb. *f* les deux Cymb. étouffez le son

Trg. *f*

Ejemplo 15. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, nº 49, cc. 16-26.

Timb. *f*

Trg. *f*

1ª Harpe *ff*

2ª Harpe *ff*

Ejemplo 16. Isaac Albéniz, *Catalonia*, nº 12, cc. 3-8.

b) Flautín + flautas + oboes + clarinetes (al unísono en pasajes de transición).

Example 17 shows a musical score for four instruments: Pic Fl (Piccolo Flute), G des. Fl (G-flat Flute), Hautb. (Horn), and Cl. (Clarinet). The music is in 3/8 time and features a unison melody across all instruments. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ejemplo 17. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, n° 23, cc. 1-7.

Example 18 shows a musical score for five instruments: Pic Fl (Piccolo Flute), G des Fl (G-flat Flute), Hb (Horn), C. ang. (English Horn), and Cl. (Clarinet). The music is in 3/8 time and features a unison melody across all instruments. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *tr* (trill).

Ejemplo 18. Isaac Albéniz, *Catalonia*, n° 9, cc. 5-9.

c) Cuatro trompas en fa + trompetas + tres trombones

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves: Cors (Horns), Tromp. (Trumpets), Cornets, and Tromb. (Trombones). The second system starts at measure 22 and also consists of four staves for the same instruments. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. The Cors and Tromp. parts in the first system are marked *ff* and *ouverts*. The Tromp. part in the first system has a *f* dynamic. The Cornets part in the first system has a *f* dynamic and a *espress.* marking. The Tromb. part in the first system has a *ff* dynamic and a *3°* marking. The second system continues the musical material with similar dynamics and articulations.

Ejemplo 19. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, n° 49, cc. 16-26.

Example 20 is a musical score for three instruments: Cors (Horn), Tromp. (Trumpet), and Tromb. (Trombone). The score is in 3/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *à 2* (Allegretto). The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The Cors part has a melodic line with a trill in the final measure. The Tromp. part has a melodic line with a trill in the final measure. The Tromb. part has a bass line with a trill in the final measure.

Ejemplo 20. Isaac Albéniz, *Catalonia*, n° 19, cc. 1-7.

d) Bombo + Címbalos + Triángulo

Example 21 is a musical score for three percussion instruments: G.C. (Gong), Cymb. (Cymbal), and Trg. (Triangle). The score is in 3/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *f* (forte). The G.C. part has a melodic line with a trill in the final measure. The Cymb. part has a melodic line with a trill in the final measure. The Trg. part has a bass line with a trill in the final measure. The score includes the instruction "Les deux Cymb." (Both Cymbals) and "Étouffez le son" (Dampen the sound).

Ejemplo 21. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, n° 49, cc. 16-26.

Trg.

G.C. 1º Cymb.

Tamb.

cresc.

tr

ff

ff

ff

f

(Cymb. avec la baguette)

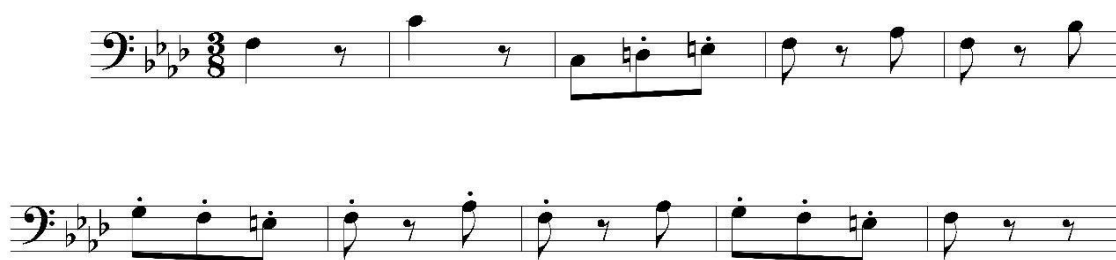
Ejemplo 22. Isaac Albéniz, *Catalonia*, n° 65, cc. 1-8.

Como vemos, estas cuatro combinaciones tímbricas fueron utilizadas tanto por Dukas como por Albéniz con intenciones muy similares: función rítmica del triángulo (ejemplos 15 y 16) sensación de transición con los vientos (ejemplos 17 y 18), función expresiva (ejemplos 19 y 20) y función humorística (ejemplos 21 y 22).

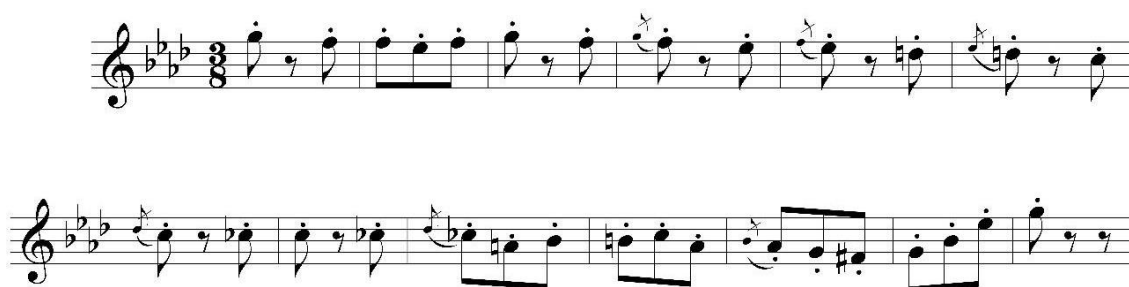
Otro punto de similitud entre ambas obras lo encontramos en el siguiente parámetro musical: la melodía. En este aspecto, ambas obras son a priori muy diferentes, ya que Dukas crea 4 temas diferentes mientras que Albéniz solo utiliza uno para componer toda su partitura. No obstante, veremos cómo el material melódico creado por el español es, de algún modo, deudor de los temas de Dukas.

Los cuatro temas de *L'Apprenti sorcier* son:

Ejemplo 23. Paul Dukas, Tema del agua, *L'Apprenti sorcier*, cc. 2-3.



Ejemplo 24. Paul Dukas, Tema de la escoba, *L'Apprenti sorcier*, n° 7, cc. 1-10.

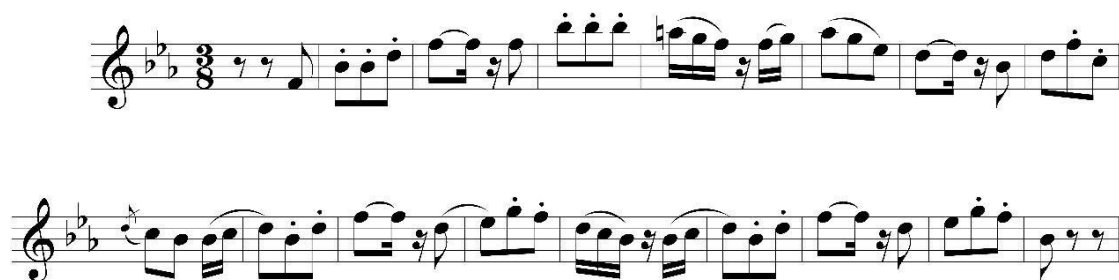


Ejemplo 25. Paul Dukas, Tema del aprendiz, *L'Apprenti sorcier*, n° 11, cc. 1-13.



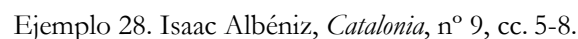
Ejemplo 26. Paul Dukas, Tema del maestro, *L'Apprenti sorcier*, n° 14, cc. 1-7.

En cuanto al tema principal de *Catalonia*, formado por una frase de 16 compases claramente fragmentada en dos semifrases de 8 compases, es el siguiente:



Ejemplo 27. Isaac Albéniz, Tema principal, *Catalonia*, n° 21, cc. 1-17.

Finalmente, tan solo nos queda hablar del parámetro de la armonía. El uso de escalas de tonos enteros muestra una asimilación de la armonía francesa de la época. El ejemplo que mostramos a continuación es solo uno de los usos de la escala de tonos enteros que Albéniz realizó en *Catalonia*. La utilización de esta escala fue muy habitual en diferentes compositores del período (véase, como ejemplo, al propio Debussy), de manera que Albéniz pudo haber bebido de cualquiera de ellos. Pese a todo, la proximidad a Dukas nos permite intuirlo como una de las vías a través de las que Albéniz se familiarizó con los nuevos rasgos estilísticos de la música francesa del período.



Finalizamos así el recorrido por las tres obras de Albéniz que, a nuestro juicio, fueron receptoras de la mayor influencia de Dukas en sus años de estancia parisina.

2.3. *Vocalise-étude (alla gitana)*: un Dukas atípico para un homenaje encubierto

Si hasta ahora hemos focalizado nuestra atención en las partituras de Isaac Albéniz y sus posibles rasgos deudores de Dukas, debemos ahora hacernos otra pregunta: ¿generó el contacto con Albéniz alguna influencia española en la producción artística del maestro francés? A simple vista, la respuesta es rotunda: no. Al dar un paseo por las composiciones de Dukas no se atisba el más mínimo gesto español o andalucista. Sus obras sinfónicas, escénicas y pianísticas están muy alejadas estéticamente de lo que podríamos considerar como rasgos del nacionalismo musical español.

Sin embargo, entre sus obras de menor formato y menos difundidas encontramos una muy significativa excepción a este panorama. Se trata de su *Vocalise-étude (alla gitana)* compuesta en 1909. Esta fecha tiene un alto valor simbólico: en ese año fallece Albéniz y Dukas escribe esta pequeña pieza que es, a nivel estético, única en su producción. Otro dato relevante es que, en esa fecha, Manuel de Falla llevaba ya dos años estudiando con Dukas en París. Recordemos que el gaditano llegó a esta ciudad en 1907.

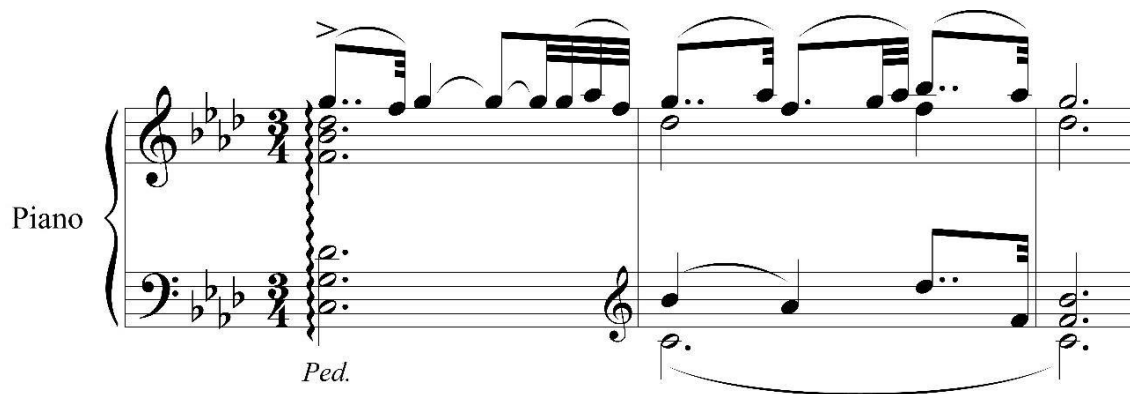
Tal y como señalan Perret y Ragot en la biografía de Dukas más documentada y detallada hasta la fecha,⁵⁶ la música vocal editada del francés se limita, aparte de su única ópera, a dos pequeñas composiciones: el *Sonnet sur un poème de Ronsard* para un número especial de *La Revue Musicale* en 1924 y el estudio vocal que nos ocupa:

La *vocalise-étude* debe tratar la voz como un instrumento donde el cantante pone en valor la calidad del timbre y la regularidad de emisión de la voz. La pieza de Dukas responde perfectamente a este objetivo. Amplios gestos melódicos o largas duraciones viajan por una partitura en un do menor fluctuante. Pero es sin duda el vigor rítmico asociado a la sensualidad de las curvas melódicas lo más llamativo y lo que nos recuerda el verdadero significado, su subtítulo “Alla gitana” [...]. En vista de la producción completa del compositor, esta obra subsiste como un breve instante de sensualidad desvelada.⁵⁷

⁵⁶ Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007.

⁵⁷ « *La vocalise-étude doit traiter la voix comme un instrument dont le chanteur mettra en valeur la qualité de timbre et la régularité d'émission du son. La pièce de Dukas répond parfaitement à cet objectif. D'amples gestes mélodiques ou de longues tenues parcourent la partition dans un do mineur fluctuant. Mais c'est sans doute la vigueur rythmique associée à la sensualité des courbes mélodiques qui frappe le plus et nous rappelle le seul point de repère signifiant du morceau, son sous-titre "Alla Gitana". [...]. Au regard de l'œuvre entière du compositeur, elle subsiste comme un bref instant de sensualité dévoilée* ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, pp. 434-435.

Ese “vigor rítmico” y esa “sensualidad” que mencionan Ragot y Perret, inéditos en la producción de Dukas, creemos que no son casuales. La pieza a la que nos referimos es un pequeño estudio vocal para voz de mezzosoprano y piano de apenas 82 compases. En él encontramos unas sonoridades y giros más propios del piano de Albéniz que del francés Dukas. Nada más empezar, Dukas lanza un golpe sonoro que poco tiene que ver con sus “europeas” composiciones. Mostramos a continuación los tres primeros compases del piano:



Ejemplo 29. Paul Dukas, *Vocalise-étude (alla gitana)*, cc. 1-3.

Son muchos los gestos que se podrían comentar en tan solo estos tres primeros compases. En primer lugar, la indicación *glissando* para el primer acorde tiene una clara reminiscencia: el “piano-guitarra” tantas veces utilizado por Albéniz. Es de sobra conocido el uso del piano en las obras del español con técnicas interpretativas propias de la guitarra española. Esta técnica, en concreto, era muy utilizada por Albéniz para simular el rasgueo de acordes de la guitarra.⁵⁸

Por otro lado, a nivel melódico y rítmico, la voz más aguda presenta un “motivo” caracterizado por dobles puntillos y movimientos de segunda ascendente y descendente que recuerdan a los mordentes y apoyaturas tan característicos de la guitarra flamenca. Es obvio que el modo de usar el piano tiene mucho que ver con el Albéniz de *Iberia* o *Cuadernos de viaje*. Pero creemos que este “tema” inicial de la pieza de Dukas no solo contiene reminiscencias, sino que parte de una idea musical muy concreta ya trabajada por Albéniz años atrás. Nos referimos a “Malagueña”, la tercera pieza de su *España*:

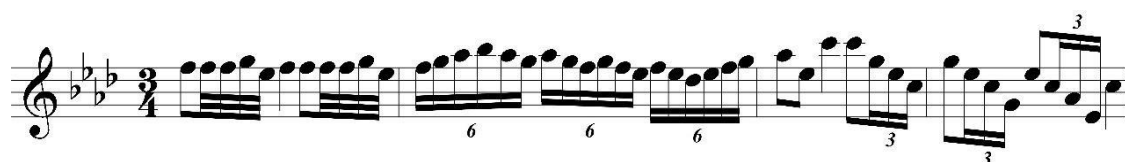
⁵⁸ Persia, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación, 2003.



Ejemplo 30. Isaac Albéniz, *Malagueña*, cc. 64-69.

El parecido, casi idéntico en el juego rítmico de puntillos y en el movimiento ondulante de intervalos de segunda, así como en el carácter interpretativo, deja en evidencia que esta partitura estuvo muy presente en la mente de Dukas a la hora de componer.

Pero además de este significativo comienzo de la partitura, la pequeña obra de Dukas contiene muchos gestos melódicos y rítmicos propios del flamenco. En primer lugar, la pieza está escrita en compás de 3/4, y en determinadas ocasiones se juega con el cambio de acento utilizando grupos irregulares de tresillos y seisillos. Estos grupos de notas, además de romper la regularidad rítmica, presentan un floreio de notas a modo de melisma, tan característicos en el canto y la guitarra flamencas. Vemos en el siguiente ejemplo unos compases de la parte vocal de la pieza de Dukas donde se refleja esto:



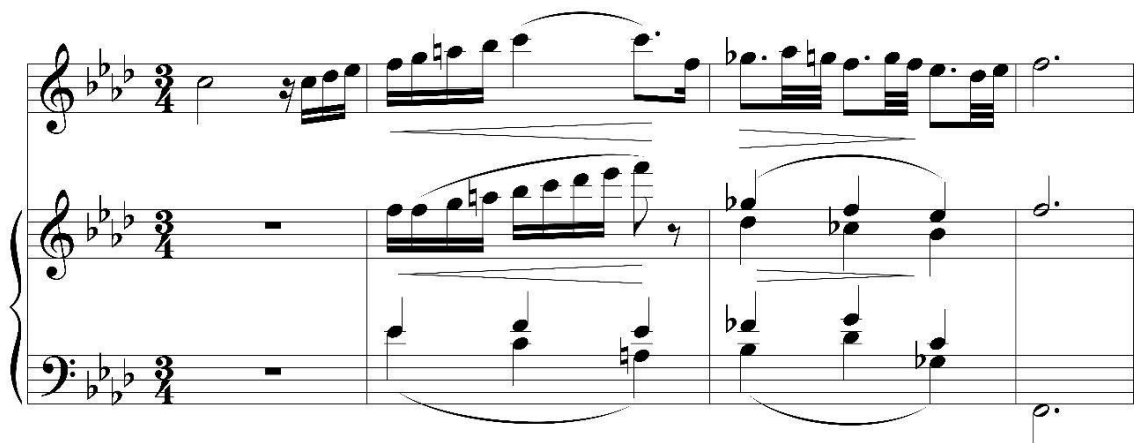
Ejemplo 31. Paul Dukas, *Vocalise-étude (alla gitana)*, cc. 60-63.

Otros gestos típicos de la guitarra española aparecen también en la partitura de Dukas. El fragmento que mostramos a continuación incluye el uso reiterado del trino en la parte vocal, los acordes “rasgueados” por el piano y el uso de varios mordentes también en la parte vocal:



Ejemplo 32. Paul Dukas, *Vocalise-étude (alla gitana)*, cc. 64-67.

También a nivel armónico, la partitura esconde alguna cadencia andaluza al finalizar determinadas frases. Nos encontramos en una partitura en la tonalidad de fa menor, pero con varias modulaciones e inflexiones. En medio de esta riqueza armónica, se cuela a veces la progresión de acordes propia de la cadencia andaluza: I-VII-VI-V7, pero no siempre de forma literal y con el acorde completo, sino con una sutil caída de notas en la voz más grave del piano al terminar una frase o sección:



Ejemplo 33. Paul Dukas, *Vocalise-étude (alla gitana)*, cc. 21-24.



Ejemplo 34. Isaac Albéniz, “Málaga”, *Iberia*, c. 20.

En el ejemplo 34, vemos otra cadencia andaluza un tanto atípica realizada por Albéniz en la mano derecha del piano. En “Málaga” nos encontramos en la tonalidad de sib menor y, aunque en la mano izquierda, jugando al despiste, Albéniz despliega el acorde de fa mayor, en la derecha deja caer las notas fundamentales de los acordes de la cadencia andaluza: sib (I), lab (VII), solb (VI) y fa (V).

En cuanto a la forma musical de la pieza de Dukas, podría ser clasificada como variación y se podría expresar de la siguiente manera: A1, A2, A3, A4 y Coda. La melodía o “tema” (véase ejemplo 29) adopta un papel muy importante porque define las diferentes secciones, de modo que va apareciendo en cada una de ellas pero en diferentes voces, dinámicas y texturas. El esquema formal de la obra de Dukas que proponemos es el siguiente:

Sección	A1	A2	A3	A4	CODA
Compases	1-13	13-31	31-56	56-68	68-82

Tabla 4. Estructura de *Vocalise-étude (alla gitana)*, Paul Dukas.

Precisamente otra obra para piano de Albéniz, compuesta ese mismo año, inacabada por él y terminada por Enrique Granados, *Azulejos*, presenta una construcción formal muy parecida a esta, utilizando la técnica de la variación, sobre un único tema. Esta técnica resulta inusual en las formas que Albéniz estaba utilizando en sus obras para piano como *Iberia*, donde predomina la forma sonata. Mostramos a continuación el esquema formal propuesto por Manuel Martínez Burgos sobre *Azulejos*,⁵⁹ que presenta una estructuración por variaciones de un único tema, al igual que ocurre en la obra de Dukas, con la salvedad de que la pieza de Albéniz es bastante más extensa y eso da lugar a mayor número de secciones:

Sección	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	CODA
Compases	1-20	21-36	37-58	59-67	68-83	84-91	92-107	108-121	122-135	136-154

Tabla 5. Estructura de *Azulejos*, Isaac Albéniz, según Manuel Martínez Burgos.

Visto con perspectiva, la influencia de Albéniz pudo haber pesado en esta aproximación puntual de Dukas al lenguaje flamenco, un pequeño guiño del francés a la música española muy significativo.

Azulejos no pudo ser terminada por Albéniz, ya que la muerte le sorprendió antes de que pudiera hacerlo. Por su parte, Dukas, tras los fallecimientos de su hermano Adrien en 1907 y de su amigo Albéniz, en mayo de 1909, comenzó la composición de una pieza para piano de carácter fúnebre, su *Prélude élégiaque*, que publicaría en 1910. Aunque la obra está compuesta sobre un motivo formado por las notas que corresponden con las letras del nombre de HAYDN, y se debería entender la pieza solo como un homenaje al viejo compositor, creemos muy inverosímil que los recientes fallecimientos de su hermano y su amigo español no tuvieran nada que ver en la decisión de componer, precisamente en los meses estrictamente posteriores a la muerte de Albéniz, una pieza de carácter y título fúnebres.

Una prueba significativa que refuerza esta hipótesis es el envío, con dedicatoria incluida, de esta partitura a la hija de su amigo, Laura Albéniz, con la que –como ya hemos señalado

⁵⁹ Martínez Burgos, Manuel: “Azulejos: La obra inacabada de Albéniz finalizada por Granados. Un estudio musical y contextual”, p. 49. Consultado en http://www.rcsmm.eu/general/files/revista/18_19.pdf el 30-IX-2015.

con anterioridad— Dukas mantuvo una correspondencia asidua durante años.⁶⁰ Apenas unos meses después del fallecimiento de su padre, Laura recibió la partitura de *Prélude élégiaque*. La obra contiene en su segunda hoja una dedicatoria manuscrita de Dukas que dice lo siguiente: “Pequeño regalo de un viejo tío cariñoso. Paul Dukas. Febrero 1910”.⁶¹

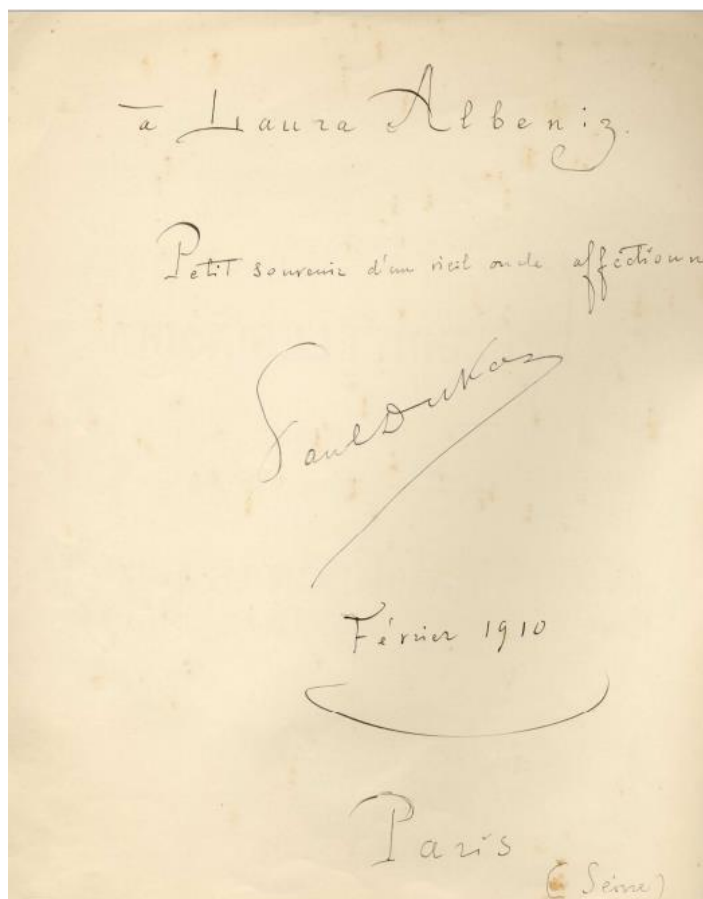


Imagen 3. Dedicatoria manuscrita de Paul Dukas a Laura Albéniz.

Barcelona, Museu de la música, sig. 02.222.

En esta fecha, febrero de 1910, apenas habían transcurrido 9 meses de la muerte de Albéniz, y Dukas mantenía de este modo el contacto con la familia de su querido amigo. Intuimos pues, que a través de las partituras de *Vocalise-étude (alla gitana)* y de *Prélude élégiaque*, Dukas quiso despedirse en coherencia a su personalidad: discreta, sutil, profunda y sentidamente.

⁶⁰ Tricás Preckler, Mercedes: *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1983.

⁶¹ Barcelona, Museu de la música, sig. 02.222.



Si hacemos un repaso a los elementos analizados en este capítulo, observamos dos realidades circundantes: la dimensión personal e íntima de una relación de amistad entre dos músicos, analizada a través de la correspondencia, y la influencia estrictamente musical, observada sobre las propias partituras creadas o revisadas por Albéniz en el periodo de contacto directo entre ambos músicos: 1896-1909.

Del análisis de la correspondencia podemos extraer varias conclusiones: en primer lugar, que el tono, la ironía y la complicidad que se desprenden de las palabras de Dukas en todas las cartas reflejan, además de una estrecha amistad personal, la inexistencia de una relación profesor-alumno. Creemos que esta idea es fundamental para entender la influencia entre ellos, ya que al no practicar los roles de maestro-discípulo en su relación, al menos de modo consciente, el diálogo mantenido entre ellos era de igual a igual. Esa consideración equitativa les permitió compartir consejos y realizar un seguimiento mutuo de sus respectivos proyectos de un modo diferente al que lo hubieran hecho si entre ellos hubiese habido un rol de superioridad.

Por otro lado, destacamos de esta correspondencia los escenarios geográficos en los que se vivió esta relación –París, Niza, Saint-Cloud, Fontainebleau y España– y la intimidad compartida por las familias de ambos músicos en estos lugares. También es importante lo que revelan estas cartas respecto al núcleo de amigos que compartieron con ellos estas localizaciones, entre los que cabe destacar a Gabriel Fauré, quizá el músico francés más estrechamente ligado a Albéniz junto a Dukas.

Por último, y como consecuencia de esa íntima amistad personal y familiar, debemos valorar la implicación emocional de Dukas en cada uno de los proyectos de Albéniz mencionados en esta correspondencia. Somos conscientes de que la correspondencia a la que hemos tenido acceso es solo la mitad de un diálogo –las cartas escritas por Dukas– y que el desconocimiento de la otra mitad, firmada por Albéniz, nos impide profundizar y mejorar el análisis de la comunicación entre ambos. En cualquier caso, creemos que las fuentes existentes, al menos, aportan luz sobre una relación muy poco conocida hasta ahora y nos muestran el tipo y grado de vínculo entre ambos.

Respecto a la segunda realidad a la que hacíamos referencia anteriormente, la influencia estrictamente musical, podemos extraer también algunas conclusiones. En primer lugar, el progreso como orquestador de Albéniz se produjo en los años de estancia en París (1895-1909), coincidiendo plenamente con el contacto directo y personal con Paul Dukas.

En segundo lugar, las tres obras compuestas o revisadas por Albéniz en ese período que incluían partitura orquestal, *Merlin*, *Pepita Jiménez* y *Catalonia* muestran características orquestales muy similares a tres títulos de Dukas respectivamente: *Polyeucte*, *Arianne et Barbe bleue* y *L'Apprenti sorcier*.

En tercer lugar, podemos afirmar que el principal aspecto musical por el que Albéniz se ve influido por Dukas es la orquestación, especialmente en cuestiones tímbricas. Sin embargo, observamos la influencia de otros parámetros musicales como la melodía o el carácter en la obra *Catalonia*, sutilmente deudora, a nuestro juicio, de *L'Apprenti sorcier*.

En cuarto lugar, observamos que el complejo contexto de la composición de *Merlin* fue influenciado por Dukas no solo por los rasgos orquestales que hemos analizado en su preludio, sino por el importante rol que jugó Dukas junto a la familia Albéniz para asegurarse de que su orquestación fuera terminada a través de otro de sus alumnos, el compositor mejicano Manuel María Ponce, lo cual demuestra la implicación no solo musical sino personal de Dukas en esta obra tan importante en la producción de Albéniz.

Por último, creemos que a pesar de que la relación entre ambos se vivió en términos de igualdad de estatus, la influencia musical ejercida por Paul Dukas sobre Isaac Albéniz fue considerablemente mayor que la de Albéniz sobre Dukas, siendo el francés uno de los responsables directos de la alfabetización orquestal del español. Entendemos por tanto que la obra analizada en este capítulo, *Vocalise-étude (alla gitana)*, firmada por Dukas en 1909, tiene un carácter de homenaje y despedida a su amigo muy sutil, pero no puede ser tomada como base para hablar de una influencia trascendental del español sobre el francés. Y es que, si retomamos los versos de Goethe con los que iniciábamos este capítulo, bien podríamos atribuirlos al aprendiz Isaac en referencia a su amigo:

“Su palabra y ciencia yo sé y su artificio, obre su potencia, magia con mi auspicio”.

CAPÍTULO 3.

MANUEL DE FALLA Y PAUL DUKAS: UNA RELACIÓN EN TRES ACTOS

La relación entre Paul Dukas y Manuel de Falla se prolongó durante casi treinta años, comenzando en 1907 con la llegada del músico gaditano a París y extendiéndose hasta el fallecimiento del maestro francés en 1935. Para poder afrontar el análisis de las fuentes con un orden cronológico, dividiremos la narración de esta relación en tres periodos fundamentales: el primero de ellos corresponderá con la estancia en París de Falla ente los años 1907 y 1914. El segundo apartado será el correspondiente a los años 1915-1930, etapa en la que Falla realizó numerosas visitas a París durante las que mantuvo encuentros con Dukas. Por último, analizaremos el periodo 1931-1935, correspondiente a los últimos cuatro años de vida de Dukas en los que Falla ya solo mantuvo un contacto epistolar con su maestro.

3.1. El magisterio directo en París: 1907-1914

Nos ocuparemos ahora de exponer el contexto en el que se produjo el encuentro entre Manuel de Falla y Paul Dukas, así como las motivaciones de Falla para este acercamiento, la red de contactos con otros músicos que le proporcionó y las características de su relación discipular durante su periodo parisino.

Sin embargo, para llevar acabo el análisis de este periodo nos encontramos con una peculiaridad, y es que la correspondencia existente entre ambos, que será una de las fuentes fundamentales para nuestro análisis, es muy escasa en el periodo 1907-1914, precisamente por encontrarse Falla viviendo en París en esos años y por tanto manteniendo una relación directa y frecuente que hacía innecesaria una comunicación epistolar. De hecho, si analizamos detenidamente la correspondencia entre ambos durante esos años, apenas hallamos varias postales en las que se desean un feliz año nuevo mutuamente. Por tanto, utilizaremos otro tipo de fuentes para profundizar en este apartado, que incluirán la correspondencia de Falla con otras personalidades, críticas del propio Paul Dukas, declaraciones de Falla en entrevistas publicadas en prensa española y testimonios de otros alumnos de Dukas en los que narran su experiencia como alumnos del maestro francés. Entre estos se encuentran Joaquín Rodrigo, Elsa Barraine y Claude Arrieu.

Tal y como clarificó Chris Collins en su tesis doctoral, la primera visita que Falla realizó al llegar a París fue a casa de Paul Dukas.¹ Ese primer encuentro se produjo en septiembre de 1907. Es cierto que, en este momento, Debussy se encontraba fuera de la ciudad, pero no podemos saber si este hecho provocó que visitara primero a Dukas por la imposibilidad de encontrarse con Debussy, o si siempre fue el autor de *La Péri* su primera opción. El comentario “Debussy estaba entonces ausente” en una de sus cartas revela cierta predilección por Debussy. En cualquier caso, el entusiasmo con el que Falla habla en su carta a Carlos Fernández Shaw de su encuentro con Dukas, no deja entrever ninguna frustración, más bien todo lo contrario:

Mi primera gran satisfacción en París, la tuve poco después de mi llegada, cuando visité a Dukas. (Debussy estaba entonces ausente). En aquella primera visita hice ver a Dukas los propósitos que me traían a París: trabajar y estudiar por conocer los procedimientos técnicos de la escuela moderna francesa, por ser los que encontraba aplicables a mi manera de sentir en música. Me pidió que le hiciera conocer algún trabajo para saber el camino que me convenía seguir; le hice oír *La vida breve*, y jamás olvidaré la bondad y el interés con que atendió a mi lectura. Hasta entonces había estado reservado (cosa muy natural, pues no solo era aquella la vez primera que me hablaba, sino que fui a verle sin llevar siquiera una tarjeta de presentación); pero desde que oyó mis trabajos todo varió, y tales ánimos me dieron sus palabras que, como le dije, me parecía que despertaba de un mal sueño. Me recomendó con insistencia que cuidase mucho en no cambiar mi sentimiento personal en música y que siguiese trabajando particularmente, como entonces hacía. Me indicó con gran precisión el plan que debía seguir, ofreciéndoseme para cuantas consultas quisiera hacerle, como también para examinar cuanto siguiese escribiendo.²

Es complejo llegar a saber por qué Falla decidió estudiar con Dukas, pero a la luz de las fuentes que hemos manejado podemos establecer tres posibles hipótesis: una de ellas es que Falla lo decidiera tras escuchar *L'Apprenti sorcier* en Madrid. Gracias a un programa de

¹ Collins, Christopher Guy: “Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences”. Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002, p. 46.

² Carta de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 31-III-1910. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6973. Citada en Collins, Christopher Guy: “Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences”. Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002, p. 46.

concierto conservado en el Archivo Manuel de Falla, sabemos que el gaditano escuchó la célebre obra del francés el 13 de abril de 1907 en el Teatro Real de Madrid:³

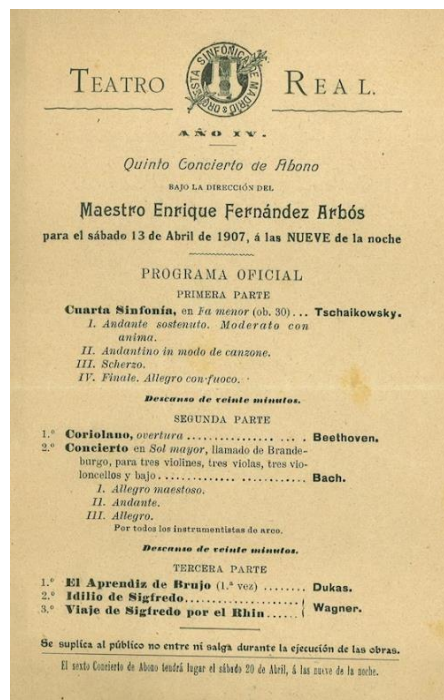


Imagen 1. Programa de concierto, 13 abril 1907, Teatro Real de Madrid.

Esta hipótesis cobra fuerza con la partitura de la obra comprada por Falla en Casa Dotesio, una edición que se conserva todavía en el archivo de Granada y que contiene numerosas anotaciones hechas por el gaditano, aunque este asunto lo analizaremos con más detalle en el tercer capítulo de este trabajo.⁴ Además, no conviene olvidar que Casa Dotesio era la librería en la que Falla hacía habitualmente compras de partituras y libros musicales durante su primera etapa madrileña.

La segunda hipótesis es que alguno de sus conocidos se lo aconsejara. Entre las personalidades que mantuvieron contacto con Falla antes de su traslado a París se encuentra Joaquín Turina, que ya se encontraba instalado en la capital francesa. Si revisamos la correspondencia entre ambos músicos vemos que en ninguna de esas cartas Turina le cita concretamente a Paul Dukas, pero sí le insiste en la idea de trasladarse a París. En una carta

³ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. NFN 1907-002.

⁴ Dukas, Paul: *L'Apprenti sorcier. Scherzo. D'après une ballade de Goethe*. Madrid: Sociedad Anónima, Casa Dotesio Ed., 1905. Esta partitura contiene anotaciones manuscritas de Manuel de Falla. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 340.

firmada el 27 de febrero de 1906, Turina le escribe: “[...] ¿Viene V. a París? Lo celebraría mucho. Aquí ha llegado procedente de Roma el amigo Alberdi [...], espero que se venga a vivir conmigo”.⁵ Vemos cómo a través de esta carta Turina le anima para trasladarse a estudiar a Francia, pero no es hasta el año siguiente, en una carta firmada el 14 de junio de 1907, cuando le cuenta sus impresiones tras haber escuchado *Arianne et Barbe Bleu* en París:

He oído dos óperas importantes: *Salomé* y *Ariana y Barba Azul*. *Salomé* es tan hermosa de música como repugnante de libro. Bastante inspirada y de una orquestación colosal. *Ariana y Barba Azul* no le va en zaga como orquesta, más fina que *Salomé*, más hecha, pero menos inspirada. El libro no es repugnante, pero sí completamente tonto.⁶

A la luz de la opinión que le merecía la obra de Dukas —positiva, pero sin excesos—, y de la proximidad de Turina con los círculos más academicistas de la *Schola Cantorum*, tampoco creemos que esta relación resultara determinante.

La tercera posible hipótesis es la que lanzó Federico Sopena en su *Vida y obra de Falla*. En su estudio, Sopena propone que quizá Falla conocía a Dukas por su labor como crítico en las revistas francesas que leía habitualmente:

¿Por qué la primera visita a Paul Dukas? Es verdad que Debussy estaba todavía de vacaciones [...] Yo creo que Falla, cariñoso perseguidor de revistas francesas, conocía las críticas largas y luminosas de Dukas. Bueno: el hecho es que Falla se presenta con *La vida breve* de Madrid y Dukas entusiasmado exige oír la entera, le dice para terminar que la obra debe estrenarse en la Ópera Cómica. Imagino la interior acción de gracias de Falla.⁷

Pero, si analizamos las fuentes conservadas en el Archivo Manuel de Falla, corroboramos que la hipótesis lanzada por Federico Sopena no es demostrable. En primer lugar, porque las revistas francesas en las que Dukas colaboró antes de 1907 fueron las siguientes: *La Revue Hebdomadaire*, entre 1892-1901, *La Gazette des Beaux-Arts*, entre 1894-1902 y *La Chronique des*

⁵ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7703-011.

⁶ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7703-013.

⁷ Sopena, Federico: *Vida y obra de Falla*. Madrid: Turner Libros, 1988, p. 49.

Arts et de la Curiosité entre 1894-1905,⁸ y ninguna de estas revistas se ha conservado en la biblioteca personal de Falla. De hecho, las únicas críticas firmadas por Paul Dukas que Falla conservó pertenecen a las décadas de los años veinte y treinta, mucho después de su estancia en París. Cabe la posibilidad de que Falla leyera esas revistas aunque no se conserven en su biblioteca; pero, en cualquier caso, la hipótesis de Sopena no es constatable y por ello no le podemos adjudicar una gran veracidad.

Podemos concluir pues, que la hipótesis más plausible es que Falla, tras escuchar en Madrid *L'Apprenti sorcier*, comprar la edición orquestal de la obra en Casa Dotesio y leer los consejos y opiniones de su amigo Joaquín Turina en sus cartas, decidiera firmemente trasladarse a París e intentar conocer al autor de ese famoso poema sinfónico.

Sin duda, esos debieron ser los factores que empujaron a Falla a interesarse por Dukas. Pero ¿qué le interesó a Dukas de Falla? ¿Por qué decidió aceptarlo como alumno tras escuchar *La vida breve*? Quizá su atracción por la música española de carácter andalucista y de corte dramático le hizo interesarse por esa obra. En una crítica en *Le Quotidien*, firmada el 5 de julio de 1923, demostraba así su gusto por este tipo de música al escribir una reseña sobre *Pepita Jiménez*, la obra de su querido amigo Albéniz:

Pero aquí la música está animada por toda la vida que falta en la obra dramática. Supera los límites de esta pequeña intriga y canta por sí sola el canto más evocador de España, el más centelleante brío popular o la languidez melancólica más poética y delicada que podamos oír. Sin pausa, sin ninguna menudencia que interrumpa su vuelo, se eleva desde la orquesta, estremecida en el alado ritmo, y se despliega en encantadores caprichos a través de cada escena, tan viva, tan espontánea, tan deliciosa.⁹

El único contacto directo y prolongado que Dukas había mantenido con un músico español antes de la llegada de Falla había sido Albéniz. Precisamente en una entrevista realizada a Falla en 1915, este narra su estancia en París y cita a Albéniz como el responsable de su introducción en el círculo musical del momento, al mismo tiempo que le agradece a él y a Dukas el estreno de su *Vida breve* en París:

⁸ Dukas, Paul: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique: juin 1892 - janvier 1932*. París: SEFI, 1948.

⁹ Clark, Walter Aron: *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, p. 302.

Me trasladé a París, porque aquí faltaba ambiente propicio a la producción artística, y yo estaba sediento de hacer algo. Poco tardé en darme a conocer, gracias a aquel espíritu magnánimo que se llamó Albéniz. Él me dio a conocer a los maestros contemporáneos, sus amigos Debussy y Dukas, quienes me acogieron y me han tratado siempre con gran cariño y fraternidad. A ellos les debo que mi “Vida breve”, que ya estaba premiada en España, pero, sin esperanzas de verla representada, fuese conocida en París y luego disputada entre varios teatros que querían ser los primeros en representarla.¹⁰

Respecto a la relación de magisterio, también presenta una particularidad, ya que Falla no fue alumno de Dukas dentro de una institución educativa concreta ni siguiendo un plan de estudios oficial, como sí ocurriría con sus posteriores alumnos españoles durante su periodo como profesor en la École Normale de Musique o en el Conservatorio de París. El tipo de magisterio que ejerció Dukas sobre Falla se basó en una serie de encuentros en casa del músico francés en los que el joven compositor español pedía consejo, recibía las orientaciones del maestro y presentaba sus trabajos para ser corregidos. Este tipo de relación discipular hace especialmente difícil determinar con qué frecuencia se producían estas clases y en qué consistían exactamente. Pero en la correspondencia mencionada existen dos cartas en las que Dukas y Falla concretan el día de uno de esos encuentros. En una carta firmada el 21 de junio de 1909, Dukas le escribe a Falla para pedirle cambiar el día de su visita:

Querido Señor Falla,

¿Podría usted aplazar al jueves a las 11 horas la visita que me anunció?

Mañana por la mañana me viene muy justo.

Vuestro muy afectísimo,

Paul Dukas.¹¹

Falla responde a esta carta un día más tarde confirmando la hora de su visita: “Probablemente el jueves a las 11h estaré con usted [...]”.¹² El hecho de que fijen la cita en la

¹⁰ Benedito, Rafael: “Hablando con Manuel de Falla”, *La Patria*, Madrid, 15-IV-1915, p. 7.

¹¹ « Cher Monsieur de Falla, Voulez-vous remettre à jeudi 11h la visite que vous m'annoncez ? Demain matinée est juste. Votre tout dévoué, Paul Dukas ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-008.

¹² « Probablement jeudi 11h je serai chez vous ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-009.

misma semana hace pensar en una relativa frecuencia de los encuentros, pero no nos da un dato exacto de la misma. Otra de las fuentes de las que disponemos es el dietario de Falla de 1908. En él aparecen anotadas dos visitas a Dukas, con algo más de un mes de separación entre ambas. La primera el 16 de junio y la segunda el 27 de julio. Falla anotaba así estas dos visitas:

16 - Visita a Dukas para llevarle las *Piezas españolas*. Salgo muy contento de su juicio.¹³

27 - Visita a Dukas.¹⁴

Salvo estas dos pequeñas referencias a sus encuentros, la correspondencia de este periodo no nos aporta más datos acerca de estas clases de Dukas a Falla. Sin embargo, sí que disponemos de otras fuentes que nos permiten perfilar algunos de los consejos recibidos y la red de contactos con otros músicos que le proporcionó Dukas. Estas otras fuentes son, principalmente, la correspondencia de Falla con otras personalidades durante esos años y algunos artículos y entrevistas publicados en prensa.

En cuanto al método de enseñanza usado por Dukas, no disponemos de documentos en los que el propio Falla narre en qué consistían exactamente esas “clases particulares”. Salvando las posibles distancias entre el contenido de las clases de la enseñanza reglada que impartía Dukas en la École Normale de Musique de París y el contenido de las clases particulares que dio a Falla veinte años antes, es evidente que las tareas de orquestación tendrían un papel protagonista en ambos casos. De hecho, en el caso de Falla, Dukas le insistió en la necesidad de estudiar a fondo tanto los métodos como la literatura propia de cada instrumento, por considerarlo la mejor vía para alcanzar un completo dominio de la técnica de la orquestación y la instrumentación. Falla siguió esta recomendación al pie de la letra, para lo que adquirió varios métodos franceses de diferentes instrumentos como la flauta, el clarinete, el fagot, el violín o el violonchelo.¹⁵ Este detalle evidencia uno de los grandes provechos que Falla extraería del magisterio de Dukas: el dominio de las técnicas de orquestación de la escuela francesa de esos años.

¹³ Falla, Manuel de: *Apuntes de Harmonía. Dietario de París*. Ed. Yvan Nommick. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001, p. 319.

¹⁴ *Ibid.*, p. 321.

¹⁵ Torres Clemente, Elena: *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, D.L. 2009, p. 55.

Otros testimonios de la concepción pedagógica de Dukas los aportan Marie-Laure Ragot y Simon-Pierre Perret en la biografía *Paul Dukas*. En ella encontramos algunas ideas expresadas por el propio Dukas sobre su concepto de enseñanza a los jóvenes músicos:

Este lenguaje ha sido útil para todos, incluyendo a Debussy, en el trabajo del cual todo es aún analizable, y el cual no ha salido de los límites de la música. Este mismo lenguaje ha permitido a tantos músicos expresarse [...]. Y, en consecuencia, ellos han conservado su individualidad, sus rasgos característicos. Para asimilarla correctamente, es necesario pasar de las formas simples a las formas compuestas, partir de los rondós, la toccata y la suite para llegar a la sonata, la sinfonía y el drama lírico.¹⁶

Vemos cómo Dukas daba importancia a preservar la individualidad de cada músico –lo que explicaría el carácter tan heterogéneo de sus discípulos– y a aprender de forma gradual, empezando por las formas más simples hasta llegar a las más complejas. En otro de los testimonios del propio Dukas sobre su labor docente que recoge esta misma biografía, vemos la importancia que le daba a la melodía como elemento esencial de la composición, aparte de insistir en la necesidad de preservar la idiosincrasia de cada artista:

¿Podría ayudar a los jóvenes músicos a expresarse cada uno según su naturaleza? Yo no tengo otra ambición. Todavía no es suficiente con que un músico tenga el oficio de sus ideas, hace falta también que tenga las ideas de su oficio. Es necesario reconocer la frase, reanudar el hilo de la melodía. Déjenme citar las palabras de Wagner, la melodía es la forma única de la música [...]. Una verdadera frase musical revela el fondo del músico y da a conocer al hombre en sí mismo. Me reservo, por mi parte, recomendar a mis alumnos que tengan sus cuadernos de temas.¹⁷

¹⁶ « Cette langue a servi toute la musique jusqu'à et y compris Debussy chez lequel tout est encore analysable et qui n'est pas sorti des limites de la musique. Cette même langue a permis à tant de musiciens de s'exprimer [...]. Et pourtant, ils ont conservé leur individualité, leurs traits de caractère. Pour la bien assimiler, il est nécessaire de passer des formes simples aux formes composées, partir des rondos, de la toccata, de la suite à la sonate, la symphonie, le drame lyrique ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, p. 371.

¹⁷ « Pourrais-je aider les jeunes musiciens à s'exprimer chacun selon sa nature ? Je n'ai pas d'autre ambition. Encore ne suffit-il pas qu'un musicien ait le métier de ses idées, il faut aussi qu'il ait les idées de son métier. Il faut retrouver la phrase, renouer le fil de la mélodie. Laissez-moi répéter après Wagner, que la mélodie est la forme unique de la musique [...]. Une vraie phrase musicale trahit le fond du musicien et révèle l'homme tout entier. Je me réserve, pour ma part, de recommander à mes élèves de tenir des cahiers de thème ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, p. 372.

Otras fuentes de las que disponemos para conocer el carácter y el método pedagógico de Dukas son los testimonios que aportan dos de sus alumnas francesas: Elsa Barraine y Claude Arrieu. Ambas fueron alumnas de Dukas en el Conservatorio de París en 1929, en un aula en la que coincidieron con otros alumnos insignes como Olivier Messiaen.



Imagen 2. Paul Dukas y sus alumnos en el Conservatorio de París, 1929.
(A la izquierda, con los brazos cruzados sobre el piano, Elsa Barraine. A la derecha, sentada, Claude Arrieu junto a Olivier Messiaen).

Elsa Barraine narra así su experiencia como alumna:

La llegada de Dukas causó una fuerte impresión en nuestros jóvenes espíritus. Desde la primera clase, él nos inundó con muchas palabras, algunas de ellas ¡tan exactas! pero, que no eran las que nosotros esperábamos. Hizo falta a continuación, que Dukas emprendiera un largo trabajo de acercamiento...para descalzarnos, engatusarnos, hacernos comprender por qué nosotros no sabíamos nada aún, que era necesario aprender a leer, a escuchar, a analizar y a... escribir. Nosotros éramos personas que cultivábamos con delicia una falsa libertad de escritura [...]. Las bellas armonías, las formas libres, todo ello fue clasificado sin miramiento como “música para bodas”.¹⁸

¹⁸ « L'arrivée de Dukas avait fait une forte impression sur nos jeunes esprits. Dès la première classe, il nous avait douchés par quelques paroles, certes oh combien exactes! Mais qui n'étaient pas celles que nous attendions. Il fallut par la suite que Dukas entreprit un long travail d'approche...pour nous décoincer, nous amadouer, nous faire comprendre pourquoi nous ne savions rien encore, qu'il fallait apprendre à lire, à écouter, à analyser et à...écrire. Nous étions quelques-uns qui cultivions avec délices une pseudo-liberté d'écriture [...]. Les belles harmonies, les formes lâchées, tout cela fut qualifié sans ménagement de “musique pour messe de mariage” ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, p. 372.

El testimonio de esta alumna deja entrever el carácter antidogmático de Dukas, que seguramente se adaptaba muy bien al temperamento de Falla, quien en cierto sentido, tendía de manera natural a ser autodidacta. Otro de los datos que aporta este testimonio es la importancia que Dukas daba al análisis como método de estudio. En este sentido, no podemos olvidar que desde la adolescencia, la mejor escuela de composición del músico gaditano fue el análisis de obras de referencia.

El testimonio de otra de sus alumnas, Claude Arrieu, va en la misma dirección:

Al principio, la toma de contacto fue difícil. Todo el pequeño grupo fue pasado por la criba de su crítica implacable y sin consideración. Él puso a todo el mundo en la más grande angustia distribuyendo trabajos imprevistos [...]. Aquellos que pudieron lograrlo consiguieron sacarle una sonrisa al maestro distante. Desde entonces, se rompió el hielo [...]. La clase estaba alegre, notábamos que Dukas estaba contento en medio de toda esa juventud, la cual él formaba, donde todas las conversaciones eran admitidas, todas las ideas escuchadas, discutidas con comprensión, con una indulgencia encantadora [...]. Él hablaba poco de sí mismo, rara vez de su obra. A aquellos que le preguntaban, él les respondía con una frase: “Lo que mejor he hecho está ahí” dándose unos golpecitos en la frente con un aire irónico.¹⁹

Estos testimonios son las únicas fuentes de las que disponemos para conocer la relación entre Dukas y Falla durante los siete años que vivió en París. Es paradójico que del periodo de mayor contacto directo y personal entre ambos dispongamos de menos documentación para analizar, pero viene muy determinado por la ausencia de correspondencia entre ambos.

En cualquier caso, y a la luz de lo expuesto en estas páginas, se puede dilucidar que el magisterio de Dukas sobre Falla se concretó a través de una especie de “clases particulares” en casa del maestro francés, en las que el gaditano le mostraba sus trabajos y se dejaba aconsejar. Otro rasgo de la relación en este periodo es la introducción de Falla en el círculo

¹⁹ « Dans les débuts, la prise de contact fut difficile. Tout le petit groupe fut passé au crible de sa critique implacable et sans considération. Il jeta tout le monde dans le plus grand désarroi en distribuant des travaux imprévus [...]. Ceux qui purent réussir parvinrent à tirer un sourire du vieux maître distant. Dès lors, la glace était rompue [...]. La classe était gaie, on sentait Dukas heureux au milieu de toute cette jeunesse qu'il formait où toutes les conversations étaient admises, toutes les idées écoutées, discutées avec une compréhension, une indulgence charmantes [...]. Il parlait peu de lui-même, rarement de son œuvre. À ceux qui le questionnaient, il répondait d'une phrase: “ce que j'ai fait de mieux est là” en se frappant le front d'un air ironique ». Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, p. 372.

de compositores residentes en París en aquellos años; introducción promovida por Albéniz y que le permitió conocer a, entre otros, Debussy.

De lo que no queda duda es de la importancia de esta relación discipular, ya que, durante estos siete años, Dukas fue un referente continuo al que Falla consultó y mostró sus trabajos, algo que contrasta con la imagen que se ha difundido de Falla hasta el momento, en la que se presenta al gaditano como el eterno discípulo de Pedrell y Debussy.

Pero ¿por qué este olvido? Consideramos que su desatención como maestro está íntimamente ligada a su desatención como músico. Este hecho, unido a la proliferación de documentos aparecidos sobre el contacto Debussy-Falla en los últimos años, ha dado pie a mitificar esa relación y a aumentar el olvido sobre el papel de Dukas en su formación. También cabe la crítica hacia la musicología española, que ha tendido a explicar la Generación de los Maestros como un sistema solar en el que Felipe Pedrell es el astro rey alrededor del cual giran sus discípulos. Consideramos que esa visión debería ser revisada para dilucidar la existencia de otros cuerpos celestes en el universo de la música española.

3.2. Viajes, proyectos y reencuentros: 1914-1930

El año 1914 supone un punto de inflexión en la relación Dukas-Falla, ya que es el momento en el que el músico español finaliza su estancia en París y se traslada a Madrid. En una carta firmada el 30 de septiembre de 1914, Falla escribe a Dukas desde Madrid contándole los pormenores de su llegada a España y pidiéndole disculpas por no haber tenido tiempo de despedirse personalmente de él antes de su salida de París:

En mi gran deseo de recibir noticias tuyas, que deseo de todo corazón sean tan buenas como sea posible en estos tristes momentos, le escribo de nuevo y siempre a París con la esperanza de que esta carta le llegue. Como ya le escribí, hace cosa de un mes, –unos días después de mi llegada a Madrid–, me faltó ciertamente el tiempo para ir a estrecharle la mano, como era mi vivo deseo, antes de mi partida de París. De tal manera estuve tan ocupado con algunas gestiones que estaba obligado a hacer para presentar y legalizar mis documentos españoles y franceses, que cuando partí en un tren militar –y gracias a las recomendaciones del comisario de la “Gare d’Orsay”–, tan solo tuve el tiempo justo para arreglar mi equipaje... Aquí en Madrid me ocupo, desde que le escribí, en procurarme medios de vida. Gracias a Dios lo he conseguido, y entre otras cosas, tengo ahora

la seguridad de que *La vida breve* se montará en el Teatro de la Zarzuela con excelentes elementos artísticos, en alrededor de un mes. Es inútil decirle que mi pensamiento está todos los días en París y con qué alegría he recibido las últimas victorias francesas que han obligado a los teutones a irse muy lejos...

Desde hace mucho tiempo considero Francia como mi segunda patria, y si no me quedé fue, sobretudo, porque tenía aquí deberes filiales imposibles de abandonar. A la espera de tener el gran placer de leerle, le ruego, mi querido maestro, me crea siempre su muy afectuoso y agradecido devoto.²⁰

Esta carta forma parte de un epistolario inédito, que apenas ha sido consultado por los estudiosos fallianos, por lo que nos ayudará a arrojar luz sobre algunos aspectos desconocidos de la biografía del músico. En esta carta en concreto surgen muchos asuntos de calado. En primer lugar, nos aporta el relato de su marcha, lo cual es muy significativo, ya que vino dado por una doble circunstancia personal y política. La personal tiene que ver con “deberes filiales imposibles de abandonar”, y la política con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Recordemos que en 1914 comienza el asedio a París y que esta debió ser sin duda una razón de peso para abandonar el país. En segundo lugar, se observa en Falla una clara adhesión política y musical a Francia. Es muy significativo que el máximo representante del nacionalismo musical español considerara a Francia como su “segunda patria”. Por último, la fecha de esta carta también es significativa, ya que es la primera persona a la que escribe tras su llegada a España, algo que denota la frecuencia de la comunicación entre ambos y el afecto recíproco.

Durante el período comprendido entre 1914 y 1930, Falla ya no residió en París, pero sí realizó diferentes visitas a la ciudad, se reencontró con su maestro en diversas ocasiones y

²⁰ « Dans mon grand désir de recevoir vos nouvelles, que je souhaite de tout cœur aussi bonnes que possible dans ces tristes moments, je vous écris à nouveau et toujours à Paris dans l'espoir que cette lettre vous arrivera. Comme je vous ai déjà écrit, il y a un mois environ, - quelques jours après mon arrivée à Madrid -, le temps m'a fait défaut absolument pour aller vous serrer la main, comme c'était mon vif désir, avant mon départ de Paris. De telle façon je suis été pris par les démarches que j'étais obligé de faire pour présenter et légaliser mes documents espagnols et français, que quand j'ai fait mon départ dans un train militaire - et grâce aux recommandations du commissaire de la Gare d'Orsay -, je n'ai pas eu presque le temps d'arranger mon bagage ... Ici à Madrid, je m'occupe, depuis que je vous ai écrit, à me procurer des moyens de vie. Grâce à Dieu j'y ai réussi, et parmi d'autres choses, j'ai maintenant l'assurance de que la *Vida breve* sera montée au Teatro de la Zarzuela avec d'excellents éléments artistiques, dans un mois environ. Inutile de vous dire que ma pensée est toujours à Paris et avec quelle joie j'ai appris les dernières victoires françaises qui ont obligé aux teutons de s'en aller bien loin... Depuis longtemps je considère la France comme ma seconde patrie, et si je n'y suis pas resté c'est, surtout, parce que j'avais ici des devoirs filiaux impossibles d'abandonner. En attendant le grand plaisir de vous lire, je vous prie, mon cher Maître, de me croire toujours votre très affectueusement dévot et reconnaissant ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-027.

mantuvo un contacto epistolar habitual y abundante con él. Del análisis de la correspondencia de este período se extraen algunos temas de interés que Falla y Dukas trataron durante estos años. Uno de ellos es el intento de recopilar unas piezas “inéditas” de Scarlatti para un proyecto de edición de Durand. En varias cartas enviadas mutuamente entre los años 1917 y 1918, Dukas y Falla mencionan este proyecto. El 12 de julio de 1917, Dukas le habla a Falla sobre el mismo:

Sé que ha tenido la amabilidad de ocuparse de Scarlatti. Nada está impreso todavía, ya que Durand tiene pensado publicar por el momento las 30 piezas más conocidas que fueron copiadas en vida de Scarlatti por él mismo y dedicadas a la Princesa de Asturias. El Conservatorio de aquí posee esta magnífica edición original y será a partir de esta que se establecerá el texto. En cuanto a la multitud de obras inéditas encontradas por Longo y otros, nosotros tenemos el permiso, además, de hacer una nueva elección. Pero es en Venecia, y no en Bolonia, donde se encuentran las copias: ¡los manuscritos a trozos son la rareza de las rarezas!²¹

Dukas agradece a Falla su dedicación a Scarlatti, sin especificar exactamente a qué se refiere. También habla de unos inéditos encontrados por Longo en Venecia. Sin embargo, en una carta posterior firmada también por Dukas el 14 de enero de 1918, especifica más sobre el favor que le está pidiendo a Falla, hacer un sumario de los manuscritos de Toledo de piezas de Scarlatti para poder determinar si son piezas no publicadas en los 11 volúmenes de la edición de Longo:

Usted es muy amable por encontrar tiempo para ocuparse de Scarlatti. La gran cuestión no es saber si se trata de manuscritos autógrafos, sino de obras inéditas. Se sabe que hay piezas que no figuran en los once volúmenes de la Edición Longo (de Ricordi). Pero saberlo es muy simple: no tiene más que hacer una lista temática de los manuscritos de Toledo, como la tabla temática de los

²¹ « Je sais que vous avez eu l'amabilité de vous occuper de Scarlatti. Rien ne presse encore, puisque Durand me compte publier pour l'instant que les 30 pièces les plus connues qu'ont été gravées du vivant de Scarlatti lui-même et dédiées à la Princesse des Asturies. Le conservatoire d'ici possède cette magnifique Edition originale et c'est depuis elle que sera établi le texte. Quant à la foule de l'inédite retrouvée par Longo et autres, nous avons le loisir, ensuite, d'y faire un nouveau choix. Mais c'est à Venise, et non à Bologne, qu'on en trouve des copies: les manuscrits vers tables sont la rareté des raretés! ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-028.

once volúmenes de Longo ya está publicada (yo la tengo) será muy fácil saberlo enseguida. Solo tendría que mandarme esa lista.²²

Al parecer, esta petición de Dukas fue atendida por Falla, ya que unos meses más tarde, el 27 de junio de 1918, el músico francés agradecía así la ayuda de su discípulo y le comunicaba que quizá en un futuro le volvería a pedir su colaboración para copiar alguna de esas piezas. Vuelve además a citar a Durand como responsable de la edición:

He recibido muy bien su envío, lo cual le agradezco enormemente. El documento podrá serme útil para la publicación del próximo volumen de Scarlatti y recurriré, tal vez, a su bondad pidiéndole que me haga copiar –esta vez en su totalidad– la información de este documento. A la espera, hará falta que Durand le indemnice por su parte y yo hablaré con él a su regreso, pues está ausente de París.²³

Esa “posible” petición de la que advierte Dukas se hace efectiva unos meses más tarde, cuando en la posdata de una tarjeta postal (véase imagen 3) enviada a Falla el 28 de noviembre de 1918, le dice que “hay una o dos piezas de Toledo de las que sin duda te pediré copia”.²⁴

Desafortunadamente, no hemos encontrado más referencias a esas piezas de Scarlatti supuestamente inéditas de Toledo, por lo que no podemos especificar de qué música estaban hablando. Lo máximo que se conoce a este respecto es que Dukas solo completó el primer

²² « Vous êtes bien aimable de trouver le temps de vous occuper de Scarlatti. La grand question n'est pas de savoir s'il s'agit d'autographes mais d'inédits c. a. d. de pièces qui n'ont pas figuré dans les 11 volumes de l'Edition Longo (chez Ricordi). Pour le savoir c'est bien simple: vous m'avez qu'à faire faire un relevé thématique de ces manuscrits de Tolède, Comme le table thématique des onze volumes de Longo est publiée (je l'ai) il sera très facile d'être de suite fixé. Vous n'auriez qu'à m'envoyer ce relevé ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-029.

²³ « J'ai bien reçu votre envoi dont je vous remercie très fort. Le document pourra m'être utile pour la publication du prochain volume de Scarlatti et j'aurai peut-être recours encore à votre obligeance en vous demandant de faire copier - en entier cette fois - tenue au telle pièce. En attendant il faudra que Durand vous indemnise de vos part et je lui en parlerai à son retour, car il est absent de Paris ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-031.

²⁴ « Il y a un ou deux morceaux de Toledo que je vais certainement demander une copie ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-032.

volumen de la edición preparada por Durand sobre Scarlatti, que incluía los treinta *Essercizi*, y por tanto esas piezas inéditas sobre las que hablaron Dukas y Falla no se llegaron a editar.²⁵



Imagen 3. Postal de Dukas enviada a Falla, con fotografía de Notre Dame y La Cité, 1918.

Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-032.

Sin embargo, podemos aventurar una posible hipótesis a este respecto: la petición de ayuda de Dukas hizo que Falla se acercara a la música de Scarlatti en 1918 –aunque el gaditano siempre estuvo interesado en la música de este compositor– y precisamente a finales de ese año, comenzó la creación de *El retablo de maese Pedro*, primera obra representativa del neoclasicismo en España, y primera también en la que se produce esa aproximación al compositor napolitano de una manera evidente. Pudo, por tanto, influir esta colaboración editorial en el surgimiento del neoscarlattismo falliano.

Este proyecto solo fue uno de los tantos temas que trataron a lo largo de su correspondencia. Analizaremos ahora los comentarios de Dukas respecto a algunas obras esenciales de Falla estrenadas con posterioridad a los años de estancia del gaditano en París.

El primer reencuentro entre Dukas y Falla tras los años de París se produjo en Londres, en el verano de 1919, tal y como ha demostrado Collins en su tesis doctoral.²⁶ En una carta

²⁵ Collins, Christopher Guy: “Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences”. Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

enviada el 18 de julio de 1919, Dukas le escribe a su amigo Durand desde Londres y le comenta que: “[...] hoy voy a ver al bueno de Falla... ¡está pendiente de un estreno aquí de Diaghilev! ¡Después nos reencontraremos!”.²⁷ Este reencuentro en Londres se ve confirmado también por un comentario realizado por Dukas en una carta a Falla en 1922, en la que rememora aquel reencuentro londinense con la expresión “[...] las buenas horas de Londres”.²⁸

El siguiente encuentro entre ambos se produjo en París y tiene una fecha determinada: enero de 1920. Este dato nos lo proporciona una carta fechada el 24 de enero de 1920, en la que Dukas felicita a Falla por el éxito del estreno en París de *El sombrero de tres picos*. El francés asistió a este estreno, pero, posiblemente por falta de tiempo para establecer un intercambio de viva voz con Falla, envió sus opiniones por carta al gaditano. En la epístola, Dukas hace una interesante reflexión señalando lo que más y lo que menos le ha gustado de la obra y de su interpretación:

Estoy encantado con la velada de anoche y muy contento de su triunfo tan magnífico. *El sombrero de tres picos* me ha gustado más que nunca; es una obra encantadora: habiéndola conocido y juzgado de este modo en primer lugar, me ha proporcionado en la escena las más felices sorpresas. Después de *Petrouchka* no he visto nada más exitoso que este ballet. Picasso le ha servido a usted bien. Sus trajes son magníficos y su decorado los destaca de la mejor manera posible. Me gusta mucho la Molinera y el Corregidor. Massine es totalmente destacable. ¡Pero la orquesta deberá ajustarse mejor a la escena! Y el conjunto no era limpio, ni los detalles estaban a punto. ¡Yo lo lamenté, puesto que todo aquello podría ir mejor y su instrumentación no es la causa, ni mucho menos, de ello! La segunda representación irá totalmente bien. ¡Pero, a pesar de todo, estoy muy contento de ella y le felicito de todo corazón!²⁹

²⁷ « [...] je dois voir aujourd'hui le bon Falla...il est à la veille d'une première ici, chez Diaghilev!! Comme on se retrouve ». Ibid.

²⁸ « [...] les bonnes heures de Londres ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-034.

²⁹ « Je suis ravi de ma soirée et tout heureux de votre triomphe si magnifiquement. *Le Tricorne* me plaît plus que jamais; c'est une couvre ravissante: j'en avais ainsi jugé tout d'abord et elle ne m'a apporté à la scène que les plus heureuses surprises. Depuis *Petrouchka* je n'ai rien vu de plus réussi comme ballet. Picasso vous a bien servi. Ses costumes sont magnifiques et son décor les fait valoir on ne peut mieux. J'aime beaucoup le Meunier et le Corregidor. Massine est tout à fait remarquable. Mais l'orchestre devra mieux se régler sur la scène! Et l'ensemble n'était pas net, ni bien des détails au point. Je l'ai regretté, car tout cela devrait et pourrait aller mieux et votre instrumentation n'en est pas cause loin de là! La seconde représentation ira tout à fait bien. Mais tout de même je suis très content de celle-ci et vous félicite de tout cœur ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-035.

Destaca aquí la admiración de Dukas por el trabajo de Picasso y la comparación que hace de la obra de Falla con *Petrouchka*. Una comparación, por otro lado, muy atinada, ya que Falla tuvo siempre entre sus referentes los ballets del compositor ruso. Otra cuestión destacable es la valoración tan positiva que hace de la orquestación de Falla, un parámetro que habían trabajado juntos y que de hecho la crítica de la época resaltó por sus originales combinaciones, muy del gusto francés.

La obra se interpretó en la ciudad francesa el 23 de enero de 1920 y la certeza de que Falla se encontraba en París en ese momento y de que se pudo producir el encuentro entre ambos la basamos en el comentario que Dukas hace a Falla en una postal³⁰ (véase imagen 4) escrita tan solo un mes más tarde, en la que habla de que sus salidas de París debieron de coincidir y que espera volver a verle en la capital francesa el próximo mes de mayo.

Las “salidas” de París a las que hace referencia Dukas en esta postal corresponden al retorno de Falla a Madrid y al viaje del músico francés a Villefranche, una localidad costera de Francia desde la que le escribe y a la que se había trasladado tras asistir a la representación de *El sombrero de tres picos* en París. La postal contiene una foto del puerto de la localidad y está fechada el 24 de febrero de 1920, justo un mes después de la carta anteriormente comentada:



Imagen 4. Postal enviada por Dukas a Falla, con fotografía del puerto de Villefranche. 1920.

Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-036.

³⁰ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-036.

Tras el comentario personal de Dukas sobre la representación de *El sombrero de tres picos* en París, la siguiente obra de Falla que encontramos comentada y valorada por Dukas en su correspondencia es *Noches en los jardines de España*. No podemos saber con exactitud en qué momento Falla mostró por primera vez esta obra a Dukas, pero se conservan en Granada dos cartas que atestiguan que Falla envió a Dukas una copia de esta obra en enero de 1923 y que Dukas la recibió valorándola en la epístola de respuesta. En la primera de ellas, firmada en Granada el 24 de enero de 1923, Falla dice:

Espero todavía los ejemplares de *Nuits*, siendo mi vivo deseo ofrecerle directamente uno (lo cual hago en este mismo correo). Yo no olvido la bondad que usted tuvo con esta obra cuando se la mostré en París. ¿Se acuerda? ¡Nuestro excelente amigo el señor Poujaud estaba presente!³¹

Unos días después, el 7 de febrero de 1923, el maestro francés le contesta y valora así la obra de su discípulo:

Leyendo su poética música, he vuelto a tener todas las bellas y buenas impresiones de la primera lectura en mi casa, (¡el día en que Poujaud y usted me creyeron muerto porque, esperando en la ventana, yo no les oí llamar a mi puerta!).³² Y creo, cada vez más, que es hasta ahora su obra más acabada, la más libre en cuanto a la forma y expresión, y la que, quizás, mejor le defina. Ha obtenido éxito en Le Châtelet donde Viñes la interpretó hace ocho días. Poujaud, que asistía a la sesión, me encargó que le transmitiera, a propósito de esta, todos sus más musicales recuerdos.³³

Tanto Falla como Dukas hacen referencia a una lectura anterior de la obra por parte del maestro realizada en París. Quizá esa primera lectura se produjo en su reencuentro en París

³¹ « J'attendais encore des exemplaires de *Nuits*, étant mon vif désir de vous en offrir un directement (ce que je fais pour ce même courrier). Je n'oublie pas le bonté que vous avez eu pour cet ouvrage quand je vous l'ai lue à Paris. Vous souvenez vous? Notre excellent ami M. Poujaud était présente! ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-038.

³² Podría tratarse de Paul Poujaud, abogado en el tribunal de París con el que ambos tenían contacto.

³³ « J'ai retrouvé à la lecture de votre si poétique musique toutes les belles et bonnes impressions de la première lecture chez moi, (le jour où Poujaud et vous m'avez cru mort parce que, vous attendant à la fenêtre je ne vous entendais pas cogner à ma porte!) Et je crois de plus en plus que c'est jusqu'ici votre ouvrage le plus achevé, le plus libre de forme et d'expression et celui qui vous exprime peut-être le mieux. Il a obtenu un triomphe au Châtelet où Viñes l'a joué il y a huit jours. Poujade qu'assistait à la séance m'a chargé de vous transmettre à ce propos toutes ses plus musicales amitiés ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-039.

en 1920 o incluso anteriormente, durante su estancia en Francia, ya que esta obra la comenzó a componer en 1909 cuando todavía residía en la capital francesa y no la finalizó hasta el año 1916. Este dato es de gran importancia, ya que Dukas podría haber estado presente en el proceso creativo de *Noches en los jardines de España*, una de las obras con más aroma francés del catálogo de Falla, y en la que demuestra de forma más clara su madurez orquestal.

Aunque Falla dedicó esta composición al pianista Ricardo Viñes, quien interpretó la obra en 1916, la copia que le envió a Dukas contiene una dedicatoria autógrafa de Falla a su maestro, fechada en enero de 1923. Destaca además cómo Dukas valora esta obra como “su mejor composición, la más libre de forma y de expresión”. Precisamente *Noches en los jardines de España* es considerada la obra más francesa de Falla y la más próxima al impresionismo. Pero es curioso que la estime también por su forma, algo que también trabajaba con sus discípulos. Le habla además del éxito que ha tenido su interpretación en el teatro Chatélet a cargo del pianista Viñes.

El siguiente encuentro constatable entre Dukas y Falla en París se produjo en el año 1928. Según cuenta Joaquín Rodrigo en sus escritos, el músico gaditano apareció por sorpresa en la École Normale de Musique de París, donde Dukas ejercía como profesor desde el año 1926 y donde Rodrigo fue su alumno. Falla visitó a Dukas en su clase de composición y Rodrigo tuvo así la gran alegría de ser presentado al compositor gaditano, cuya música admiraba tanto. Rodrigo ya había visto a Falla tres años antes en Valencia, pero no se había atrevido a acercarse a él: “[...] me lo impidió la timidez, bien justificada, y de la que tantas veces me he arrepentido, pues, sin ella, quizá hubiera ido a Granada a trabajar con él”.³⁴

Antes y después de esta visita de Falla a París, hubo varios intentos por parte de ambos de volver a verse, tal y como muestra la correspondencia entre los años 1921 y 1928, pero lo cierto es que ninguna de esas visitas es constatable salvo la que realizó a la École Normale de Musique de París.

La fecha clave que marca el fin de este período de reencuentros e intentos de visita es 1931. En ese año se produjo el último contacto directo entre ambos músicos antes del fallecimiento de Dukas y fue en la ciudad de París. Este último acercamiento entre ambos lo verifica una carta a Henry Prunières conservada en Granada en la que Falla, el 4 de junio de

³⁴ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12. Citado en Moyano Zamora, Eduardo: *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Planeta, 1999, p. 34.

1931, cita una lista de personas a las que visitará en París, entre ellas Dukas.³⁵ Otro testimonio de esta visita a Dukas lo aporta Pahissa en su biografía, en la que cita a Falla hablando de su visita a París:

Estaba enfermo de iritis, de lo cual, afortunadamente, me curé en solo veinte días y tuve que llevar gafas oscuras. Dukas, que también estaba enfermo en aquel momento, me enseñó unas fotos de la Provenza, sosteniéndolas para que yo las pudiera ver mejor... [...].³⁶

Lo que quizá Falla no habría podido llegar a imaginar durante esa visita es que iba a ser la última vez que vería a su querido maestro y amigo, ya que, tan solo cuatro años más tarde, Dukas fallecería sin haberse vuelto a encontrar con su discípulo gaditano. Afortunadamente, durante esos últimos años de vida del francés, ambos mantuvieron su relación por correspondencia, una documentación fundamental para nuestro estudio que analizaremos en las próximas páginas.

Como resumen a los reencuentros narrados en este apartado, proponemos a continuación una tabla que sintetiza gráficamente todos ellos:

Fecha	Lugar	Motivo
Verano 1919	Londres	Falla acude a Londres por un estreno de Diaghilev y allí coincide con Dukas, que se encuentra de visita en la ciudad unos días.
Enero 1920	París	Estreno de <i>El sombrero de tres picos</i> en París.
1928	París	Visita sorpresa de Falla a la École Normale de Musique de París.
Entre junio y diciembre de 1931	París	Visita de cortesía. Ambos están enfermos.

Tabla 1. Reencuentros Falla-Dukas (1919-1931).

³⁵ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig.7453-013.

³⁶ Pahissa, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, p. 44.

3.3. Relación epistolar: 1931-1935

El último tramo de la relación Dukas-Falla duró cuatro años en los que ambos músicos mantuvieron una comunicación epistolar en la que se refleja una fuerte amistad, a través de continuas muestras de cariño y respeto, en las que trataban, principalmente, temas de índole personal en un tono muy afable. De hecho, las cartas de este periodo demuestran que lo que en principio fue una relación discipular acabó convirtiéndose, con el paso de los años, en una franca amistad.

Pero también encontramos en la correspondencia de este período algunos temas de interés. Uno de ellos fue la petición de ayuda de Falla a Dukas para ser nombrado miembro de la Sociedad de Autores. Así se lo pedía en una carta firmada el 26 de marzo de 1931: “¿Querría usted hacerme el honor y amistad de ser mi padrino en mi nombramiento de socio adjunto de la Sociedad de Autores?”³⁷

Ante tal petición, Dukas no dudó en ayudar a su querido discípulo y tan solo cinco días más tarde, el 1 de abril, le respondía por carta lo siguiente: “Estoy muy orgulloso de presentarle a la Sociedad y nada me podría complacer más que esta demanda del glorioso artista, el más querido de los amigos”.³⁸

La alegría de Falla al recibir el sí de su maestro se ve en la contestación que le envía el 6 de abril, en la que le explica que también ha recibido respuesta positiva de Florent Schmitt para avalar su candidatura. Con esta gratitud se expresaba Falla:

Gracias de todo corazón, mi muy querido Maestro, por su aceptación, por toda la generosa bondad con la que la acompañáis, y por la alegría de tener –por fin– vuestro retrato... Estoy verdaderamente emocionado, y esto me evoca el tiempo, ya lejano, en la calle Washington donde tuve, por primera vez, el honor de su apadrinamiento. He recibido también la aceptación de Florent Schmitt, el cual será mi segundo padrino, y ¡mañana mismo escribiré a la Sociedad!.³⁹

³⁷ « *Voulez-vous me faire l'honneur et l'amitié d'être mon parrain pour ma nomination de Sociétaire adjoint de la Société des Auteurs?* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-40.

³⁸ « *Je suis très fier de vous présenter a la Société et rien ne pourrait me faire plus de plaisir que cette demande du glorieux artiste le plus cher des amis* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-41.

³⁹ « *Merci de tout cour, mon bien cher Maître, pour votre acceptation, pour toute la généreuse bonté dont vous l'accompagnez, et pour la joie d'avoir –enfin!– votre portrait ... J'en suis vraiment ému, et cela m'évoque le temps déjà lointain de la rue Washington où j'ai été pour la première fois honore de votre parrainage. Je reçois également l'acceptation de Florent Schmitt, qui sera mon second parrain, et demain même j'écirai à la Société* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-42.

Esta petición de Falla no fue la única que recibió Dukas en estos años. En este período de 1931-1935 Dukas ejercía como profesor en la École Normale de Musique de París, y entre sus alumnos se encontraba otro joven músico español: Joaquín Rodrigo. En esta ocasión, Dukas le expresaba a Falla la petición que Rodrigo le había hecho, que consistía, básicamente, en sugerir al gaditano que escribiera una carta de recomendación para conseguir el premio del concurso “Conde de Cartagena” que concedía la Academia de Bellas Artes española. Entre noviembre y diciembre de 1934, se produjo un interesante cruce de cartas entre los tres compositores. Este cruce lo comenzó Dukas el 21 de noviembre al escribirle a Falla las siguientes palabras:

Rodrigo me pide encarecidamente que le escriba para recomendarle su candidatura al concurso para el Premio del Conde de Cartagena donde usted es, me dice él, uno de los miembros más influyentes del jurado. No me gusta mucho este tipo de peticiones y renunciaría a ello por principios. ¡Pero cómo encontrar la forma de rechazar a este encantador y desgraciado chico por el cual mi afecto aumenta con una viva simpatía musical! Yo me dirijo, pues, a importunarle con este favor y me arriesgo en tanto que muy fácilmente sé que usted comparte mis impresiones sobre la juventud y el talento de Rodrigo. Espero sinceramente que obtenga aquello que desea tan fuertemente, por todo tipo de razones morales y materiales... Y no puedo sino insistir en los méritos que usted ha apreciado dignamente. Pero esta carta me da por lo menos la ocasión de expresar mis sentimientos y pensamientos, que van muy a menudo hacia usted, y que comprendo con alegría reiterando, a propósito de ello, los sentimientos de afecto que después de tantos años no han hecho más que probar su profunda sinceridad.⁴⁰

La forma de hablar de Dukas en esta carta es especialmente significativa. En un principio, le reconoce a Falla que no le gusta pedir este tipo de favores, pero el argumento que le da para explicar que finalmente sí ha decidido pedirle su intervención es el mejor resumen de su

⁴⁰ « *Rodrigo me demande instamment de vous écrire pour vous recommander sa candidature au concours pour Le prix du Conde de Carthagène ou vous êtes, me dit-il, un des membres les plus influents du jury. Je n'aime guère ces sortes de demandes et je m'y désisterais par principe. Mais le moyen de refuser à ce charmant et malheureux garçon pour qui mon affection redouble d'une vive sympathie musicale! Je me ressens donc à vous importuner en ce faveur et je m'y risque d'autant plus facilement que je sais que vous partagez mes sentiments sur la jeunesse et le talent de Rodrigo. J'espère sincèrement qu'il obtiendra ce qu'il désire si fort, pour toutes sortes de raisons morales et matérielles ... Et je ne puis ni en vous autrement insister sur des mérites que vous avez fièrement appréciés. Mais cette lettre me donne de moins l'occasion de vous exprimer des sentiments et des pensées qui vont bien souvent vers vous et je le saisis avec joie en vous renouvelant à son propos les sentiments d'affection dont tant d'années déjà n'ont fait qu'éprouver la profonde sincérité* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-043.

actitud como protector y apoyo incondicional de sus alumnos. Una actitud que, como le recuerda, también mantuvo con él unos años antes, cuando todavía era ese joven gaditano que acababa de llegar a París.

Tras recibir esta carta, Falla le contesta el 5 de diciembre diciéndole que ya conoce el asunto pero que él no es miembro del jurado, aunque ha intervenido para recomendarle:

Es con alegría, como siempre, que he recibido su carta. Joaquín Rodrigo me ha escrito ya a propósito del concurso, y enseguida me he dirigido al presidente de la Academia de Bellas Artes pidiendo para él una de las becas en cuestión. Es inútil decirle con qué fervor he hecho este trámite, el único, desgraciadamente, que me ha sido posible, no siendo parte del jurado, ¡pues mi ingreso en la Academia está aún en suspenso a causa de mi discurso! Siempre inacabado... Pero a pesar de mi ausencia en el jurado tengo grandes esperanzas, dado el poco frecuente valor artístico y simpatía personal de nuestro amigo. Sé además que ciertos miembros del jurado –como Arbós y Pérez Casas–, están muy interesados en él. Yo volveré otra vez a lo de siempre.⁴¹

Es evidente que Falla tenía buenos augurios respecto al futuro de Rodrigo y sin duda, su recomendación pesó más de lo que él reconoce en esta carta. Sin embargo, tan solo dos días más tarde, el 7 de diciembre, Falla le escribe a Rodrigo las siguientes líneas:

Paul Dukas, nuestro tan querido y tan admirado maestro, me ha escrito con todo el interés que usted supondrá, pensando que yo formaba parte del jurado. Le he dicho cuál es mi situación con respecto a la Academia, así como que ya había yo hecho lo que me era posible hacer días antes de recibir su carta. Unas líneas tuyas para la Academia serían de un efecto magnífico. Supongo que ya lo habrá hecho, pero de no ser así podría usted pedírselas.⁴²

⁴¹ « *C'est avec joie, comme toujours, que j'ai reçu votre lettre. Joaquín Rodrigo m'avait déjà écrit au sujet du Concours, et tout de suite je me suis adressé au président de l'Académie de Beaux-Arts demandant pour lui l'une des bourses en question. Inutile de vous dire avec quelle ferveur j'ai fait cette démarche, la seule, malheureusement, qui m'était possible, ne faisant pas partie du Jury, car ma réception à l'Académie reste encore en suspens à cause de mon discours! Toujours inachevé... Mais malgré mon absence du Jury j'ai des grands espoirs, étant donné la rare valeur artistique et la sympathie personnelle de notre ami. Je sais d'ailleurs que certains membres du Jury –comme Arbós et Pérez Casas–, s'y intéressent beaucoup. J'y reviendrai encore* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-044.

⁴² Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7503-010.

Como vemos, el interés de Falla y de Dukas por ayudar al joven Rodrigo fue importante y dio sus frutos, ya que Rodrigo pudo regresar a París como estudiante gracias a esta beca. Una vez más, Dukas había intervenido para bien en el destino de uno de sus alumnos. Este asunto será tratado con más detenimiento en el capítulo 4 de esta tesis doctoral.

Pero no fue solo Rodrigo el beneficiario de la bondad y generosidad de Dukas, ya que, tan solo unas semanas más tarde, el 26 de enero de 1935, Dukas experimentaba el placer de comunicarle a su querido discípulo Falla que había sido aceptado como miembro del Instituto Francés, nombramiento otorgado por la Academia de Bellas Artes de Francia. Con esta emoción le comunicaba la buena nueva:

Antes de que reciba el aviso oficial quiero hacerle saber, amistosamente, que la Academia de Bellas Artes, de la cual formo parte hoy, como usted sabe, le ha nombrado miembro correspondiente del Instituto de Francia, en la propuesta de la sección de música, en sustitución de Sir Edward Elgar. He sido yo quien, en primer lugar, puse su nombre al gran conocimiento de mis colegas músicos, los cuales lo adoptaron con entusiasmo, como el del músico más grande de España. Los pintores, escultores, arquitectos y grabadores nos siguieron con el más caluroso impulso. He aquí lo que he hecho, “mi querido colega”, y esto crea un vínculo más entre nosotros. Es inútil decirle cuán profundamente dichoso soy y cuanto espero que esta noticia sea de su agrado. Como miembro correspondiente, usted será el colega de Glazounov, el cual representa a Rusia, de Ropartz y de Enesco, sin hablar de Zuloaga, el cual representa a España en la sección de pintura.⁴³

Es difícil imaginar, incluso después de leer esta carta, la felicidad interior que Dukas debió de experimentar al ver la evolución y proyección de su joven alumno, ese que había llegado a su casa desde España casi treinta años antes, con *La vida breve* bajo el brazo, suplicando su primera oportunidad en la capital europea de la música.

⁴³ « *Avant que vous en parvienne l'avis officiel! Je tiens à vous faire savoir amicalement que l'Académie des Beaux-Arts dont je fais aujourd'hui partie, comme vous le savez, vous a nommé membre correspondant de l'Institut de France, sur la proposition de la section de musique, en remplacement de Sir Edward Elgar. C'est moi qui, tout d'abord, avais mis votre nom au grand acquis de mes collègues musiciens qui l'avaient adopté avec enthousiasme, comme celui du plus grand musicien d'Espagne. Les peintres, sculpteurs, architectes et graveurs nous ont suivi avec le plus chaleureux élan. Vous voici donne 'mon cher confrère' et cela crée un lien de plus entre nous. Inutile de vous dire combien je suis profondément heureux et combien j'espère que cette nouvelle vous sera agréable. Comme membre correspondant, vous serez le collègue de Glazounov qui représente la Russie, de Ropartz et d'Enesco, sans parler de Zuloaga qui représente l'Espagne dans la section peinture* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930- 045.

Otra coincidencia especialmente emocionante es que las últimas cartas que se intercambiaron antes de la muerte del maestro francés en mayo de 1935, fueran sobre un tema tan importante para ambos y cuyo contenido tiene una gran dosis de agradecimiento personal y de recuerdo a toda una vida de amistad y de magisterio.

La carta con la que Falla responde a Dukas el 2 de febrero de 1935, sin saber todavía que su maestro fallecería apenas tres meses más tarde, es el mejor resumen del sentimiento de deuda hacia él:

Usted que –afortunadamente para mí–, me conoce desde hace tantos años, podrá comprender exactamente hasta qué punto estoy emocionado leyendo su carta, la cual me acaba de llegar. ¡Cómo podría haber imaginado cuando, en 1907, osé ir a verle en la calle Washington, que usted mismo, el maestro admirado al cual yo mostraba (¡y con qué temor!) un poco de música, iba un día a proponer mi nombre al Instituto de Francia!... Mi gratitud por usted, por la sección de música, y por todos aquellos que han acogido su proposición con la cordialidad que usted me dice, es demasiado profunda para poder expresarla con palabras... Las circunstancias que cooperan en este nombramiento no hacen más que aumentar en mí, que querría poder ser digno de tal honor y de un tal signo de afecto, aunque, para esto mismo, encuentro una posible justificación en mis sentimientos tan vivos de amor, de devoción y de reconocimiento por la nación que, después de tantos años, yo considero como una segunda Patria. En cuanto a usted, querido Maestro admirado, es un motivo más que hace incrementar –si es que eso es posible– la gratitud y el afecto profundos que yo le debo. Le hablo y abrazo de todo corazón.⁴⁴

⁴⁴ « Vous qui –si heureusement pour moi–, me connaissez depuis tant d'années, pourrez exactement comprendre à quel point je suis ému en lisant votre lettre, qui vient de m'arriver. Comment aurai-je pu supposer quand, en 1907, j'ai osé aller vous voir rue Washington, que vous même, Le maître admire auquel (et avec qu'une crainte!) je soumettais un peu de musique, allait un jour proposer mon nom à l'Institut de France! ... Ma gratitude pour vous, pour la Section de Musique, et pour tous ceux qui ont accueilli votre proposition avec la cordialité dont vous me parlez, est trop profonde pour pouvoir l'exprimer par de phrases toutes faites ... Les circonstances qui coopèrent en cette nomination ne font que la relever pour moi, qui voudrais pouvoir me faire digne d'un tel honneur et d'une telle marque d'affection, bien que, pour celle-ci, je trouve une possible justification dans mes sentiments très vifs d'amour, de dévotion et de reconnaissance pour la nation que, depuis tant d'années, je considère comme une seconde Patrie. Quant à vous, cher Maître admire, c'est un motif en plus qui fait accroître –si cela est possible– la gratitude et l'affection profondes que je vous dois. C'est de tout cœur que je vous parle et que je vous embrasse ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 6930-46.

Averiguar, ya en el plano puramente musical, qué elementos de las obras de Dukas influenciaron a Falla, será una tarea que abordaremos en las próximas páginas; pero, que la correspondencia entre ambos finalice en estos términos, es la mejor cadencia final para el tercer acto de esta longeva relación.

3.4. El discípulo estudia al maestro: partituras de referencia

Es evidente que los testimonios en prensa y la correspondencia de Falla con Dukas y otras personalidades dejan ver el tipo de relación existente entre ambos, pero otro pilar fundamental para el análisis de este contacto son las obras de Dukas que sirvieron como modelo para Manuel de Falla.

En la biblioteca personal del músico gaditano se encuentra un nutrido corpus de partituras de Dukas anotadas y estudiadas por Falla. Cabe recordar que el análisis de obras destacadas de la literatura musical fue una constante en la trayectoria biográfica del músico gaditano, y que de hecho, este sistema constituyó su mejor escuela de composición. Como muestra de ello, todavía se conservan en su biblioteca las partituras estudiadas de importantes compositores como Debussy, Stravinsky, Ravel, Scarlatti o Bach. Tal y como explicábamos en la introducción de este trabajo, el *leitmotiv* más repetido en la bibliografía falliana respecto a la figura de Dukas es su aportación como orquestador. Sin embargo, el interés de Falla en otros parámetros de su música es más que palpable a la luz de las fuentes analizadas.

Para desmontar la “teoría de la orquestación” analizaremos a continuación una por una las anotaciones que Falla realizó sobre las mencionadas partituras. Estas suman un total de diez, aunque algunas son ediciones repetidas de una misma obra que por algún motivo Falla adquirió dos veces, como en el caso de *L’Apprenti sorcier*. Entre ellas se encuentran obras para piano, música escénica y música sinfónica. Seguiremos este orden por géneros para desmenuzar los puntos de interés de Falla.

Una de las partituras para piano de referencia dentro de la producción de Dukas es *Variations, interlude et finale pour piano sur un thème de Rameau*,⁴⁵ una obra compuesta en 1903. La

⁴⁵ Dukas, Paul: *Variations, interlude et finale pour piano sur un thème de Rameau*. París: A. Durand & Fils, 1907. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 344.

edición que Falla poseía de esta obra en su biblioteca es del editor francés Durand y muy posiblemente fue adquirida por él mismo en París durante su estancia en la ciudad.

Sobre esta partitura aparecen anotaciones a lápiz realizadas por Falla con un carácter puramente interpretativo, ya que se tratan, en su mayoría, de marcas de digitación, números, líneas y flechas propias de un pianista que ha estado estudiando y digitando la partitura a fondo. Las anotaciones de digitación aparecen en todos los movimientos de la obra y en algunos momentos incluso aparecen escritos los nombres de las notas de algún motivo concreto, como ocurre en la Variación II, donde Falla anota a lápiz “Fa, Fa, Do”, quizá remarcando un gesto melódico que debe mejorar o enfatizar.

El tipo de anotaciones que encontramos en esta partitura nos remiten al Falla intérprete de piano, más que al compositor. Con este mismo carácter interpretativo y de digitación se muestran las pocas anotaciones que Falla realizó sobre la *Sonate* para piano del compositor francés, una obra imprescindible en su producción y que fue una referencia ineludible para Falla al componer su homenaje *Pour le tombeau de Paul Dukas*, algo que analizaremos en las próximas páginas. Quizá estas partituras, en primera instancia, fueron observadas como repertorio pianístico, pero luego le sirvieron, como en el caso de la *Sonate*, de inspiración para su propia creación musical.

Otro detalle interesante de la partitura de las *Variations* es que, en la contraportada, aparece un listado de obras de Debussy editadas también por Durand. Sobre ese listado de obras, Falla marca con lápiz algunas de ellas. Entre las señaladas aparecen obras que a día de hoy se encuentran conservadas en el Archivo Manuel de Falla, por lo que parece que el gaditano hizo esta selección destinada a la compra de las mismas:

1. *Deux arabesques*: pour le piano / par Claude Debussy. París: Durand, 1904. 11 p.; 36 cm. Piano. Anot. autógr. de Manuel de Falla. DS 4395/96.

2. *Estampes*: pour le piano / Claude Debussy. París: Durand, 1903. 24 p.; 36 cm. Piano. Contiene: Pagodes ; La soirée dans Grenade ; Jardin sous la pluie. – Anot. autógr. de Manuel de Falla. – Sello Casa Dotesio (Madrid). DF 6326.

3. *Pelléas et Mélisande* [Música impresa]: drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux, partition d'orchestre / de Maurice Maeterlinck; musique de Claude Debussy. París: Durand, 1902. 409 p.; 23 cm. Orquesta. Anot. autógr. de Manuel de Falla. – Ded. autógr. del autor a Manuel de Falla (jul. 1908). DF 7018.

4. *La damoiselle élue*: pour voix de femmes, solo, chœur et orchestre / poème lyrique d'après D.G. Rossetti; traduction française de Gabriel Sarrazin; musique de Claude Debussy. París: Durand. 74 p.; 36 cm. Coro y orquesta. DF 6138.

Ya en el terreno de la música escénica, encontramos la partitura de *Ariane et Barbe-bleue*, la única ópera del músico francés. Falla poseía en su biblioteca las dos versiones completas de la obra, tal y como reza el subtítulo de la edición: *Partition d'Orchestre y Partition pour chant et piano réduite par L'auteur*.⁴⁶

En este caso, podemos pensar que no se trató de una compra de Falla de la partitura, sino que posiblemente se tratara de un regalo del propio Dukas, ya que este le dedica las siguientes palabras en las primeras páginas de la partitura orquestal:

A Manuel de Falla,

Recuerdo musical

10 Mayo 1913.⁴⁷

La publicación de esta edición en Francia se produjo en 1907 y la dedicatoria de Dukas está firmada en 1913, así que Falla la recibió sin duda estando todavía viviendo en París, justo después del estreno de *La vida breve* en Niza, cuando se hallaba inmerso en la búsqueda de un nuevo proyecto teatral.

Todas las anotaciones de Falla en la parte orquestal son sobre las partes de arpa, carillón y celesta. Precisamente en *La vida breve*, obra que Falla remodeló en diversas ocasiones durante su estancia en Francia, se usa en diferentes momentos la combinación de dos arpas, carillón y celesta. Tal y como ha demostrado Yvan Nommick,⁴⁸ Falla añadió la celesta y el carillón a su obra durante su estancia en París. No olvidemos que, aunque Falla recibió como regalo esta partitura en mayo de 1913, *Ariane et Barbe-bleue* ya había sido estrenada y editada en Francia en 1907, y que desde ese mismo año Falla estuvo en contacto directo con Dukas y sus partituras, por lo cual es una hipótesis muy plausible que Falla se fijara en esta combinación de instrumentos usada por Dukas para mejorar su partitura.

⁴⁶ Dukas, Paul: *Ariane et Barbe-bleue*. París: A. Durand & Fils, 1907. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1154.

⁴⁷ « À Manuel de Falla, Souvenir musical, 10 Mai 1913 ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1154.

⁴⁸ Nommick, Yvan: "La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal" en *Manuel de Falla: la vida breve*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 26-27.

Otro ejemplo de utilización de esta combinación de instrumentos en la música de Falla lo encontramos en su *Homenaje* al maestro francés. Pero esa utilización instrumental la estudiaremos detenidamente más adelante, en el apartado que estará dedicado en exclusiva a analizar las partituras pianística y orquestal del homenaje.

Pero veamos ahora esa combinación de instrumentos extraída de *Ariane et Barbe-bleue* y utilizada por Falla en *La vida breve*. Los compases mostrados a continuación son los rodeados a lápiz por el propio Falla:

The musical score consists of three systems, each for a different instrument: Harp 1, Harp 2, and Celesta. All instruments are in the key of D major (indicated by four sharps) and 6/4 time. The first system, Harp 1, features a rapid triplet pattern in both the treble and bass staves, marked with a piano (*p*) and dolce dynamic. The second system, Harp 2, shows a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The third system, Celesta, features a simple melodic line in both the treble and bass staves, marked with a piano (*p*) dynamic. Brackets above and below the staves indicate the specific measures (9-11) highlighted by Falla in the original manuscript.

Ejemplo 1. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-bleue*, Acto I, cc. 9-11.

Celesta

mf

Harp 1

Harp 2

près de la table

pp

Ejemplo 2. Manuel de Falla, *La vida breve*, Acto II, cc. 286-289.

En otra de las anotaciones sobre la partitura, Falla rodea una frase de la parte vocal que pertenece al coro de mujeres de Barba Azul del final del primer acto. Esta frase tiene una sonoridad arcaica que Chris Collins ha relacionado con el personaje de Trujamán de la obra *El retablo de maese Pedro*:⁴⁹

LE CHANT SOUTERRAIN

Les cinq fil - les d'Or - la - mon - de La fée noire est mor - te

Ejemplo 3. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-bleue*, Acto I, cc. 13-16.

Pero más allá de *Ariane et Barbe-bleue*, otra de las obras de música escénica de Dukas que encontramos en el Archivo Manuel de Falla es *La Péri*.⁵⁰ Se trata también, como en el caso de las *Variations*, de una edición de Durand. Esta partitura es muy particular, ya que contiene

⁴⁹ Collins, Christopher Guy: "Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences". Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002, p. 105.

⁵⁰ Dukas, Paul: *La Péri*. París: A. Durand & Fils, 1911. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

una doble dedicatoria de Dukas. La primera, firmada en 1912, cuando Falla todavía residía en París dice lo siguiente:

Al Señor Manuel de Falla

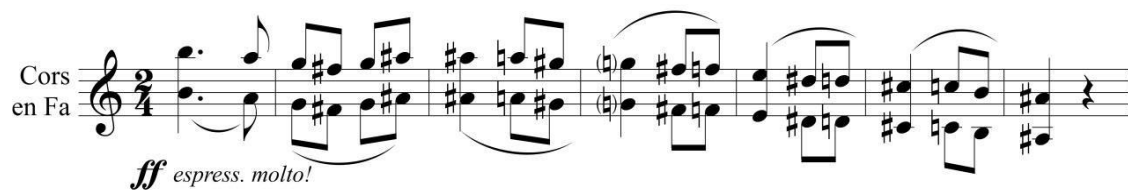
En muy buen recuerdo

Paul Dukas

Abril 1912⁵¹

Se puede ver por la dedicatoria que esta partitura pasó a formar parte de la biblioteca de Falla gracias a un regalo de Dukas. Pero lo interesante es que bajo esta primera dedicatoria aparece una segunda, también firmada por el propio Dukas, pero veintidós años más tarde:

Después de más de 22 años y medio, mi querido de Falla, creo que puedo decir que el "muy buen recuerdo" de 1912 fue solo el pequeño comienzo de la gran y afectuosa amistad, de la que espero que *La Péri* sea una vez más su cálido testimonio:



Paul Dukas

Noviembre 1934⁵²

Esta doble dedicatoria, que incluye una cita de siete compases de la propia obra,⁵³ es la mejor prueba de la longevidad e importancia de esta relación y demuestra también que los

⁵¹ « *À Monsieur Manuel de Falla, En bien sympathique souvenir, Paul Dukas, Avril 1912* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

⁵² « *Après plus de 22 ans 1/2, mon cher de Falla, je crois pouvoir dire que le 'bien sympathique souvenir' de 1912 n'était que le petit commencement de la grande et affectueuse amitié dont je charge encore La Péri de vous apporter le chaleureux témoignage. Paul Dukas. Novembre 1934* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

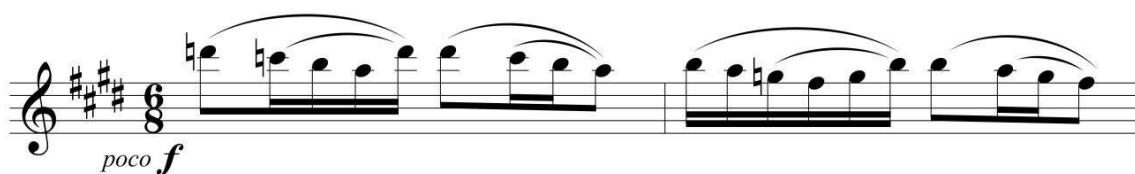
⁵³ Dukas, Paul: *La Péri*, cc. 28-34. París: A. Durand & Fils, 1911. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

lazos de amistad se fueron estrechando, pues el tono de las dedicatorias pasa de la cortesía propia de una relación discipular a una complicidad y afecto mayor.

En cualquier caso, más allá de las connotaciones de amistad personal y contacto prolongado que reflejan las dedicatorias, debemos analizar el contenido de las anotaciones de Falla sobre la partitura en sí. Encontramos en la última página unas anotaciones a lápiz hechas por Falla, método habitual de trabajo del gaditano, que consistía en realizar un índice de los aspectos que más le interesaban de la partitura. La primera anotación que encontramos es esta:

34 a 36. Tema 1º Violín 1º.

Si nos acercamos a la parte del Violín I de la partitura mencionada, vemos que los compases indicados presentan por primera vez el tema principal de *La Péri*:



Ejemplo 4. Paul Dukas, *La Péri*, cc. 34-35, violines I.

Se trata de un tema muy cantable y expresivo que irrumpe por primera vez en ese compás en la voz de los violines I. Falla se fija aquí únicamente en la melodía, más que en un recurso de orquestación o una instrumentación concreta. Este detalle demuestra que Falla se interesó por el tratamiento melódico de la obra.

Pero esta no fue la única característica de *La Péri* que Falla anotó y que no tenía nada que ver con temas de orquestación. También se conservan, sobre esta misma obra, unos apuntes de Falla en los que analiza la estructura tonal de *La Péri* del siguiente modo:⁵⁴

⁵⁴ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

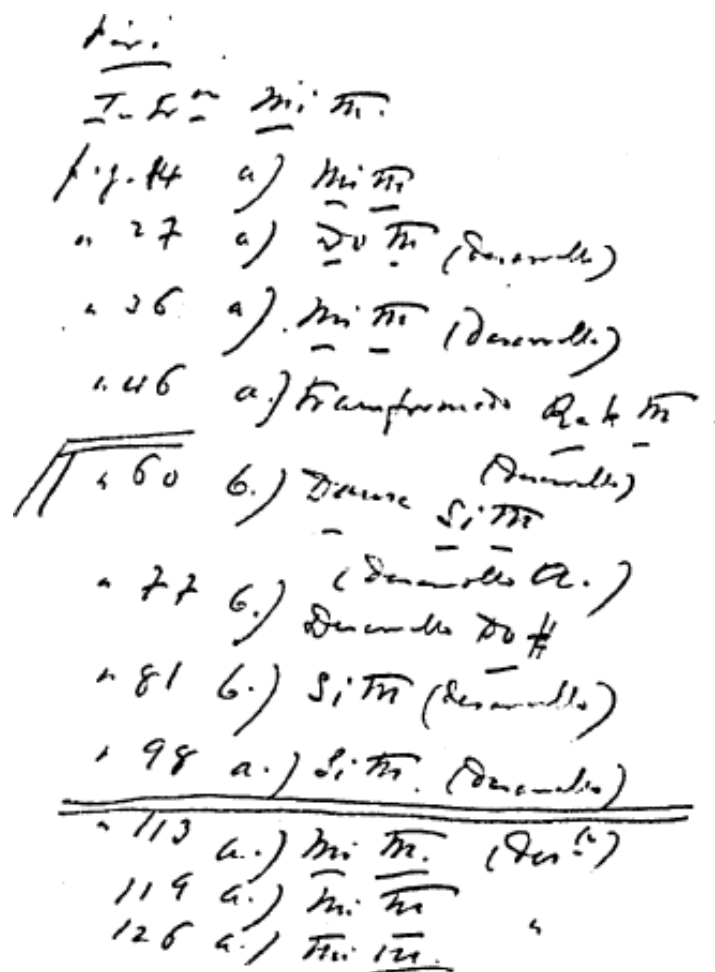


Imagen 4. Manuel de Falla: Apuntes manuscritos contenidos en la partitura de *La Péri*.
Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1153.

El plan tonal de *La Péri* demuestra un uso de la armonía tradicional, insertado en el estilo del Romanticismo. La obra, compuesta en la tonalidad de Mi mayor, presenta sin embargo un predominio de relaciones de mediantes y movimientos medios que proporcionan muy poca tensión. Este esquema tonal sirvió de modelo para una de las obras más importantes de Falla: *Noches en los jardines de España*. En el estudio realizado por Chris Collins para la edición facsímil de los manuscritos de esta obra, se demuestra que Falla se fijó en *La Péri* de

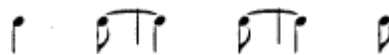
Dukas y en el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy como modelos de simetría tonal análoga a la de la forma sonata tradicional.⁵⁵

Además, este detalle demuestra su interés por estudiar la organización tonal y formal de *La Péri* y tira por tierra, una vez más, la idea de que la instrumentación y orquestación fue el único parámetro de la obra de Dukas que interesó a Falla. A la luz de las fuentes consultadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada, observamos que se conservan pocos análisis tan detallados de Falla sobre obras completas de autores del siglo XX. Podemos deducir por tanto que la obra de Dukas fue contemplada por Falla como un importante modelo compositivo.

El tercer género al que Falla dedicó su atención es la música sinfónica. En este apartado encontramos en la biblioteca personal de Falla dos obras de referencia de la producción de Dukas: la *Symphonie en Ut Majeur* y *L'Apprenti sorcier*. Si valoramos las obras de Dukas que Falla conservó y estudió, vemos que se interesó por sus composiciones más importantes en cada uno de los géneros: música pianística, escénica y sinfónica. Dada la reducida producción musical de Dukas, numéricamente hablando, observamos que Falla estudió casi la totalidad de las obras compuestas por el músico francés en todos los géneros. Este es, también, otro dato muy relevante en relación a la presencia de la música de Dukas en los modelos compositivos de Falla.

En cuanto a la partitura de la *Symphonie en ut majeur*,⁵⁶ vemos, de nuevo, un acercamiento por parte de Falla que poco tiene que ver con la orquestación. En esta ocasión, encontramos en la contraportada de la partitura tres figuras rítmicas anotadas con el número de páginas en las que aparecen. El hecho de que aparezcan dos páginas indicadas en cada figura (excepto en la tercera) se debe a que cada una de estas figuras aparece en la exposición y la recapitulación:

pág. 12-55



⁵⁵ Collins, Christopher Guy: "Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*" en *Noches en los jardines de España: impresiones sinfónicas para piano y orquesta / Manuel de Falla*; edición e introducción de Yvan Nommick; estudio de Chris Collins. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006, pp. 54-56.

⁵⁶ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1152.

Si consultamos la partitura en la página 12 nos encontramos con que esta figura, una síncopa de desplazamiento, se realiza en todos los instrumentos a la vez durante tres compases, con la peculiaridad de que en los dos primeros se presenta ese ritmo en compás de 6/8 y el tercer compás está en 9/8. Su función dentro de la partitura es separar la primera y segunda aparición del tema B de la sinfonía. Es decir, aparece el tema B completo por primera vez, a continuación, tres compases con este diseño rítmico y finalmente vuelve a sonar el tema B, pero una octava más alta. El efecto que produce es de suspensión del compás, al evitar las partes acentuadas, un recurso muy propio del lenguaje impresionista, que parece haber interesado a Falla.

La segunda figura rítmica anotada por Falla es esta:



Esta aparece en el puente que separa el tema A del B. Se caracteriza por ser un ritmo acéfalo, ya que el primer acento de cada compás está siempre en silencio y la música comienza en la segunda corchea. Este hecho, junto al picado que llevan todas las corcheas en este pasaje hacen que el puente se diferencie muy bien del tema A al que sigue y del tema B al que precede. La tercera anotación rítmica que encontramos es esta:



Esta última figura anotada por Falla aparece solo en la recapitulación y su función es unir la primera y segunda frase del tema B. En este caso, se trata de un ritmo mucho más enérgico. Todas estas figuras actúan en el primer movimiento de la sinfonía y juegan un papel importante en la estructuración del material.

La otra gran obra sinfónica de Dukas que Falla estudió detenidamente fue su famoso scherzo *L'Apprenti sorcier*. Falla poseía en su biblioteca personal dos ediciones orquestales de esta misma obra: una de la editorial Durand, posiblemente adquirida en París, y otra adquirida

en la tienda de música Casa Dotesio, situada en la madrileña calle de San Jerónimo. La hipótesis de Chris Collins a este respecto es que Falla debió de adquirir esta partitura en Madrid antes de su viaje a París en 1907.⁵⁷ Esta idea gana fuerza si tenemos en cuenta que, tal y como demostramos en páginas anteriores, Falla escuchó la obra por primera vez en el Teatro Real de Madrid en abril de 1907, por lo que es muy plausible que el gaditano la adquiriera tras asistir a este concierto. De las dos ediciones, solo la de casa Dotesio contiene anotaciones de Falla y una dedicatoria firmada por Dukas.⁵⁸

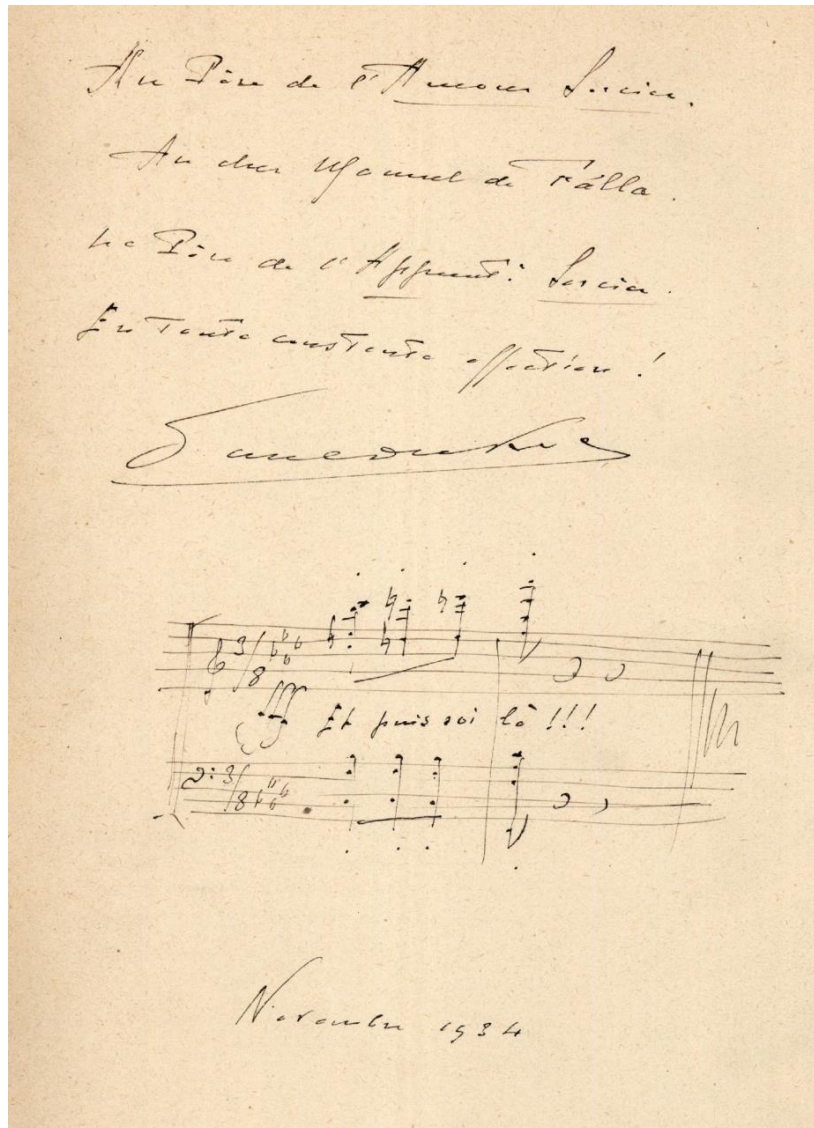


Imagen 5. Dedicatoria manuscrita de Paul Dukas a Manuel de Falla, 1934.

Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 340.

⁵⁷ Collins, Christopher Guy: "Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences." Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002.

⁵⁸ Dukas, Paul: *L'Apprenti sorcier: Scherzo. D'après une ballade de Goethe*. Madrid: Sociedad Anónima, Casa Dotesio Ed., 1905. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 340.

En esta amistosa dedicatoria Dukas hace un gracioso juego de palabras con el título de su obra y con *El amor brujo*. La traducción al castellano más aproximada de esta dedicatoria sería:

Para el genial autor de *El amor brujo*

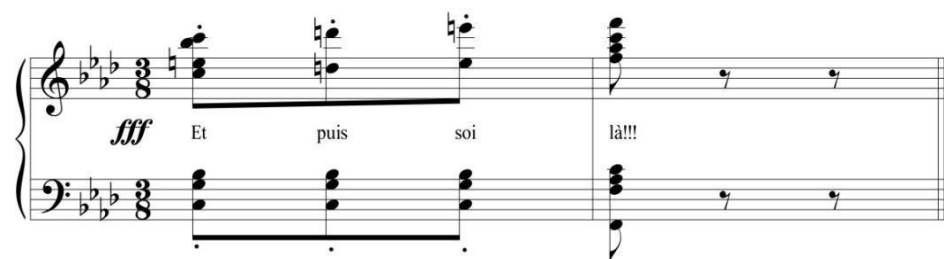
mi querido Manuel de Falla,

Del pequeño *Aprendiz de brujo*.

Con todo mi afecto constante

Paul Dukas

Noviembre 1934



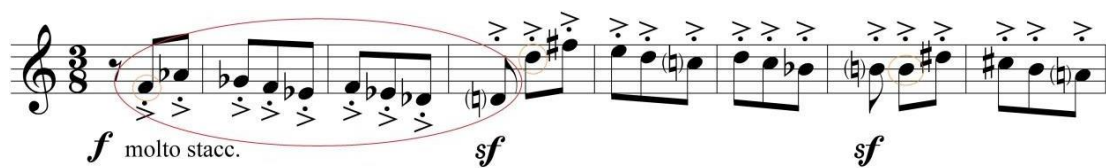
La dedicatoria incluye una cita musical que, como señaló Chris Collins, corresponde a una reducción para piano de los dos últimos compases de *L'Apprenti sorcier*. Esta dedicatoria, firmada un año antes del fallecimiento de Dukas, se une a las dedicatorias anteriormente comentadas fechadas en 1912, 1913 y 1934. Un dato muy significativo, ya que da muestra de la consistencia de esta relación de amistad y admiración mutua que duró cerca de treinta años (1907-1935).

Debemos ahora examinar también con detalle qué tipo de anotaciones realizó Falla sobre la propia música. En la última página de la edición de Casa Dotesio, Falla escribió numerosas notas a lápiz. La primera de ellas es esta:

p. 55-56-57 —→ Tr. y cors.⁵⁹

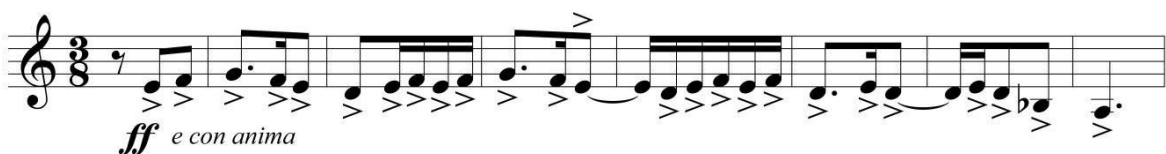
⁵⁹ *Ibid.*

Si nos acercamos a las páginas indicadas por Falla vemos que esos instrumentos realizan el mismo diseño melódico-rítmico. Este ocupa tres compases que se van repitiendo sucesivamente a distancia de sexta generando una secuencia. Pero no son solo los instrumentos indicados por Falla (trompetas y trompas) los que realizan este diseño melódico-rítmico, ya que en la página 57 vemos cómo además de estos dos instrumentos hacen lo mismo los clarinetes, fagotes, violines II y violonchelos. Este es el diseño señalado por Falla sobre la voz de las trompas y repetido en secuencia que aparece en todos los instrumentos mencionados:



Ejemplo 5. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, n° 47, cc. 1-8, trompas.

Se trata de un diseño melódico muy acentuado que llega a repetirse en secuencia hasta siete veces entre las páginas 55, 56 y 57. Teniendo en cuenta que probablemente esta fue la primera partitura de Dukas adquirida y estudiada por Falla y que en aquellos momentos (1907) el gaditano se encontraba en plena revisión de *La vida breve*, podríamos atribuir el uso de melodías muy acentuadas en las trompas por parte de Falla a la influencia de la partitura de Dukas. Un ejemplo de ello es este pasaje del acto II de *La vida breve* en el que las trompas hacen una melodía que guarda ciertos paralelismos a nivel de acentuación, impulso rítmico y tratamiento idiomático del instrumento:



Ejemplo 6. Manuel de Falla, *La vida breve*, Acto II, cc. 225-232, trompas.

Otra de las anotaciones que encontramos hace referencia a la alteración de una nota en el violonchelo:

p. 60/61 cello \longrightarrow re b⁶⁰

Si revisamos la partitura en estas páginas indicadas por Falla, observamos que el *re* aparece siempre becuadro en la voz del violonchelo. Quizá Falla lo apuntó como posible cambio a la música de Dukas.

La siguiente anotación también tiene que ver con un detalle de instrumentación:

p. 72 \longrightarrow Tr./ Cornets. / Cors. / Trombs.⁶¹

En esa página comienza la sección *Assez lent (Mouvement de l'introduction)* y todos los instrumentos señalados por Falla hacen el mismo diseño melódico-rítmico, salvo las trompas, que varían mínimamente. Este fragmento dura apenas tres compases:

Cors I
ff très soutenu
 Cors II
ff très soutenu
 Tromp.
ff très soutenu
 Cornets
ff très soutenu
 Tromb.
ff très soutenu

Ejemplo 7. Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, nº 55, cc. 16-18.

⁶⁰ *Ibid.*

Estos tres compases abren la sección final de la obra y tienen una especial fuerza conclusiva. Quizá el interés de Falla en este pasaje residía en el efecto orquestal producido por cuatro instrumentos de viento a la vez realizando un mismo diseño melódico-rítmico.

Pero estas no son las únicas anotaciones que Falla hizo sobre esta obra. Dentro de la partitura se conserva un folio suelto doblado por la mitad,⁶¹ en el que el compositor español anotó el plan tonal de la obra, tal y como veremos a continuación:

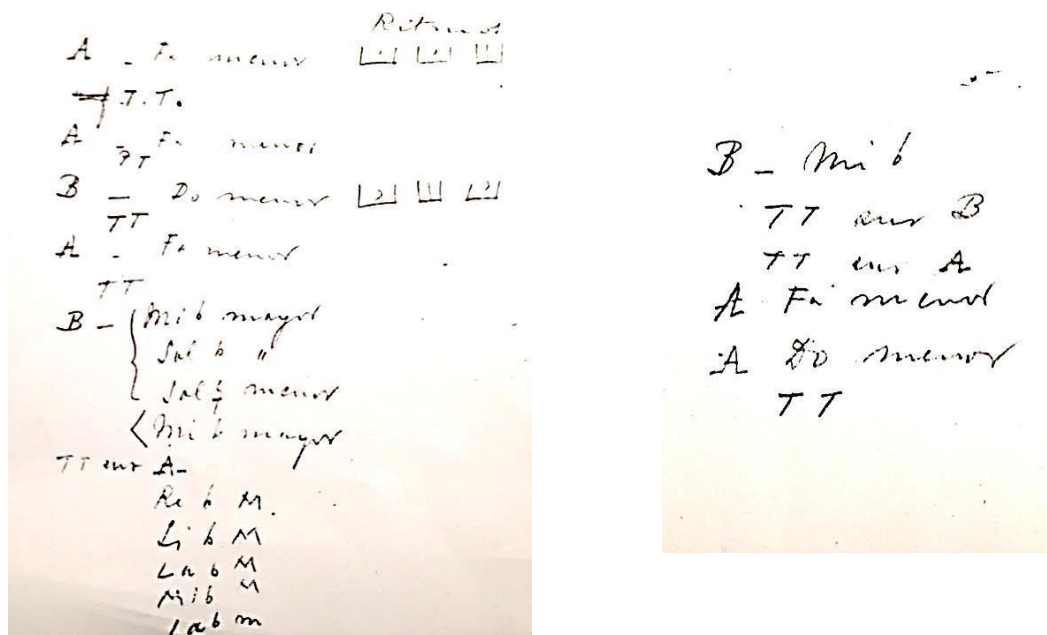


Imagen 6. Anotaciones manuscritas de Manuel de Falla en la partitura de *L'Apprenti sorcier*.

Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 340.

Es muy significativo que Falla se interese también en este caso por el plan tonal de una obra de Dukas. Recordemos que hizo lo mismo con *La Péri*. Además, en los análisis realizados por Falla sobre la música de Debussy y Stravinsky no analiza este parámetro, por lo que es bastante relevante que en el caso de Dukas sí estudie el plan tonal de dos de sus obras.

Si observamos detenidamente el esquema anotado por Falla vemos la diferenciación que el músico hizo de dos temas A y B. Como en el caso de *La Péri*, el uso de la armonía en esta

⁶¹ *Ibid.*

pieza es también bastante tradicional, comenzando en *fa* menor el tema A y exponiendo el tema B por primera vez en su dominante menor, aunque no es lo habitual en el estilo clásico. Sin embargo, las siguientes reapariciones de B son ya en su relativo *mi* b mayor. Observando las modulaciones vemos también un uso bastante tradicional de la armonía.

Si hacemos un rápido repaso a las seis obras de Dukas que se conservan en la biblioteca de Falla y que este estudió detenidamente observamos varias particularidades: en primer lugar, las seis obras mencionadas conforman el grueso de la producción musical de Dukas, sin dejar de lado ninguno de los géneros cultivados por el músico francés ni ninguna de sus obras más significativas. En segundo lugar, el tipo de anotaciones realizadas por Falla demuestran un interés que va mucho más allá de los detalles de orquestación e instrumentación por los que Dukas es tan reconocido, e incluyen otros muchos parámetros como la melodía, el ritmo o el plan tonal de sus obras.

Por último, cabe destacar que la cantidad y tipología de anotaciones que Falla realizó sobre la música de Dukas demuestran que su influencia fue mayor de la que hasta ahora se ha señalado, algo que, paradójicamente, no ha ocurrido con Debussy y Stravinsky, a los que sí se les ha prestado una mayor atención a través de las partituras de *Pelléas et Mélisande* y *Le Sacre du printemps* anotadas por Falla.

3.5. Un testimonio de gratitud: *Pour le tombeau de Paul Dukas*

El 17 de mayo de 1935 Paul Dukas fallecía en su residencia de París. Para esta fecha, llevaba ejerciendo unos nueve años como profesor de la École Normale de Musique, institución por la que pasaron muchos alumnos, entre ellos un buen número de españoles entre los que se encontraban Joaquín Rodrigo, Joaquín Nin-Culmell, Arturo Dúo Vital, Francisco Escudero, Jesús Arámbarri o María de Pablos Cerezo.

La noticia de su muerte provocó la reacción inmediata de sus alumnos. A las pocas semanas de su fallecimiento se empezó a gestar la preparación de una obra homenaje al maestro en la que colaborarían nueve de sus alumnos, entre ellos Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Florent Schmitt y Olivier Messiaen. Henry Prunières, director de la *Revue musicale*, fue el encargado de poner en marcha el proyecto y pedirle a cada uno de estos alumnos una breve pieza para piano que se publicaría como homenaje conjunto en el número de mayo-junio de 1936 de dicha publicación.

Sin embargo, la gestación del proyecto fue compleja y Prunières tuvo que mantener una constante comunicación con todos los compositores para cuadrar las fechas de entrega de las piezas y para dar unas directrices mínimas sobre las obras que les estaban pidiendo. Si analizamos la correspondencia entre Manuel de Falla y Prunières en los últimos meses de 1935 y los primeros de 1936, podemos ver el baile de fechas y preparativos que supuso el homenaje.

En una carta escrita desde Granada el 2 de octubre de 1935, Falla pregunta a Prunières sobre el proyecto del homenaje y le confirma que participará, aunque no se encuentre en las mejores circunstancias para presentar una obra en tan poco tiempo. De este modo se expresaba Falla en su carta:

Confirmándole mi última carta y envío, le ruego me dé noticias a propósito del número de Dukas y de su fecha de publicación, para poder encontrar el medio de colaborar, no importa de qué manera... mi ausencia en este número sería “imposible” (¡y por tantas razones!) y lo haré a pesar de las circunstancias, siempre extremadamente difíciles.⁶²

La respuesta de Prunières no se hizo esperar y apenas unos días más tarde, el 7 de octubre, le contestaba respondiendo a sus dudas sobre la fecha de entrega y haciéndole algunas consideraciones sobre la extensión que debía tener la pieza:

Su carta me ha complacido mucho ya que estaba al mismo tiempo inquieto por su salud, y muy triste de no poder incluir su nombre en el índice del número Dukas.

A petición de Robert Brussel y de Samazeuilh he retrasado la publicación de este número hasta enero. Será necesario, pues, que reciba su manuscrito antes del 15 de diciembre, como muy tarde.

Para el homenaje musical, aparte de Pierné y de Albert Roussel tan solo he recibido algunas piezas de sus alumnos preferidos, cómo decirle lo importante que sería para mí poder poner en el encabezamiento de este “Tombeau” una

⁶² « Vous confirmant ma dernière lettre et envoi, je vous prie de me donner des nouvelles au sujet du n° Dukas et de sa date de publication, afin de chercher le moyen d'y collaborer n'importe de quelle façon... Tellement mon “absence” de ce numéro me sa riblé “impossible” (et par tant de raisons !) malgré les circonstances, toujours extrêmement difficiles ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7453-122.

pieza compuesta por usted, al cual amaba con tanta estima. Como le he escrito, una simple página de música sería suficiente, pero que quede claro que nosotros no le limitamos en absoluto, y si su inspiración le lleva a escribir una pieza de piano un poco más larga, estaremos encantados. Naturalmente, solo publicaremos una selección de esta pieza, pero usted conserva la propiedad de su obra y podrá publicarla por separado como siempre se ha hecho en nuestros suplementos.⁶³

Sin embargo, la fecha de publicación que en un principio se propuso Prunières tuvo que ser retrasada y este se vio obligado a comunicar a Falla esta demora. El 2 de diciembre le escribe así desde París:

Le doy las gracias mil veces por querer contribuir en el homenaje a Dukas y estoy contento de saber que usted trabaja actualmente en ello. Creo que nos veremos obligados a retrasar un poco el número; dispone, pues, de toda la libertad para no enviarnos su contribución hasta finales de diciembre.⁶⁴

Los preparativos del proyecto siguieron adelante, aunque el retraso en la entrega de las obras por parte de los compositores aplazó aún más la publicación del homenaje, concretamente más de seis meses. El proyecto arrancó en septiembre de 1935, cuando Prunières se puso en contacto con muchos de sus alumnos, y la intención primera era tenerlo todo listo para publicar en enero de 1936. Sin embargo, hubo que esperar hasta mayo de 1936 para que se hiciera realidad.

Otro de los datos que nos aporta la correspondencia es que las piezas para piano fueron estrenadas por otro de los alumnos de Dukas: Joaquín Nin-Culmell. En una carta firmada el

⁶³ « *Votre carte m'a fait un très grand plaisir car j'étais à la fois inquiet de votre santé et très triste de ne pas pouvoir insérer votre nom dans mon sommaire du numéro Dukas. A la demande de Robert Brussel et de Samazeuilh j'ai retardé la parution de ce numéro jusqu'en Janvier. Il faudrait donc que je reçoive votre manuscrit avant le 15 Décembre au plus tard. Pour l'hommage musical, en dehors de Pierné et d'Albert Roussel je n'ai reçu que quelques pièces de ses élèves préférés, c'est vous dire combien il serait important pour moi de pouvoir placer en tête de ce "Tombeau" une pièce composée par vous qu'il aimait si chèrement. Comme je vous l'ai écrit une simple page de musique suffirait, mais bien entendu nous ne vous limitons pas et si votre inspiration vous porte à écrire une pièce de piano un peu plus longue, nous en serons ravis. Naturellement, il nés' que de publier cette pièce en recueil, mais vous conservez la propriété de votre œuvre et pourrez la publier séparément comme cela s'est toujours fait pour nos suppléments* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7453-062.

⁶⁴ « *Je vous remercie mille fois de vouloir bien contribuer à l'hommage à Dukas et suis heureux d'apprendre que vous y travaillez actuellement. Je pense que nous serons obligés de retarder un peu le numéro, vous avez donc toute latitude de ne nous l'envoyer qu'à fin Décembre* ». Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7453-063.

30 de diciembre, Joaquín Rodrigo le comunica a Falla cómo va la composición que está preparando para el homenaje y se alegra de que Nin-Culmell vaya a ser el intérprete de las piezas:

Fue antes de mi salida para Austria que tuvimos la desgracia de perder a Dukas, aquel hombre tan bueno y aquel compositor tan singular, tan digno y ejemplar. Fue precisamente estando en Salzburgo donde recibí el encargo de Henry Prunières para colaborar en el *Tombeau* a Paul Dukas. He escrito dos breves páginas con el corazón a falta de pluma mejor tallada. Tan pronto se publique se le enviará. Será Joaquín Culmell el intérprete, de lo que me felicito, pues sabe imprimir emoción y hondura a lo que toca.⁶⁵

La evidencia de que el proyecto se retrasó mucho más de lo esperado está en la carta con la que Falla responde a Rodrigo el 2 de marzo de 1936, en la que le reconoce que todavía no ha enviado su trabajo a la *Revue musicale*. Es importante recordar que el ritmo creativo de Falla siempre fue lento y especialmente en las últimas décadas de su vida. De hecho, esta obra es un buen ejemplo de la velocidad a la que trabajaba, ya que Falla aceptó la propuesta de Prunières en octubre de 1935 y, como vemos en esta carta, en marzo de 1936 todavía estaba terminando la copia de su obra. Esta composición, para piano, tiene una duración de unos cuatro minutos y Falla tardó seis meses en terminarla. Por otro lado, la decisión de que Nin-Culmell fuera el intérprete también agradó a Falla:

Aún no he enviado a la *Revue musicale* mi colaboración en el “Tombeau” de nuestro inolvidable, querido y admirado maestro. Ya estoy terminando la copia, que enviaré a Joaquín Nin-Culmell ya que, para gran satisfacción nuestra, será el intérprete de las composiciones que integren el “Tombeau”. Deseando estoy conocer la de Vd., y cuanto usted me dice sobre ella pudiera yo decir también de la mía, pues todo me parece poco tratándose de un homenaje a Paul Dukas, y bien poco es lo que he podido hacer... ¡Dios haya dado a su alma el descanso (la “única verdad”!) por el que tanto le pido.⁶⁶

⁶⁵ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7503-017.

⁶⁶ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7503-032.

Finalmente, el conjunto de piezas para piano en homenaje a Dukas se publicó en el número de mayo-junio de la *Revue musicale*. En cuanto a la música aportada por Falla, existen dos versiones de su obra: la primera para piano, que fue la publicada por Prunières y estrenada por Nin-Culmell, y una segunda orquestal, cuyos borradores y original se conservan en el Archivo Manuel de Falla de Granada y de la cual nos ocuparemos más adelante.

Antes de analizar los pormenores de la partitura para piano y de la orquestal, es interesante hacer un rastreo en la prensa de la época para observar qué comentarios se hicieron respecto a la pieza de Falla en los años posteriores a su publicación y estreno.

Entre esas fuentes periodísticas, hemos encontrado un interesante artículo publicado más de diez años después de la composición del homenaje en el periódico *ABC* de Sevilla. Bajo el título “Los Homenajes de Falla” y firmado el 14 de noviembre de 1947, Gerardo Diego hace un repaso por las principales composiciones homenaje que Falla compuso a lo largo de su vida. Entre ellas trata el homenaje a Dukas y cita textualmente unas palabras pronunciadas por Nin-Culmell, en las que analiza musical y poéticamente, la composición de Falla:

Spes vitae reza el lema de la versión orquestal de su homenaje sobre la tumba de Paúl [sic] Dukas. Esperanza de vida eterna, sobrenatural, que se ilumina en el último Re natural, o mejor, sobrenatural, del acorde que cierra la cristiana elegía, la inspirada plegaria. Yo guardo para esta obra de Falla un cariño singular. Creo haber sido su primer intérprete español en la versión original para piano, tal como apareció en el suplemento de la “Revue Musicale”. Mis palabras en las conferencias que tuve el honor de explicar ante los principales públicos de España y de Portugal adivinaban ya el sentido, aún no confesado, de esperanza religiosa de ese coral o tiento, como, a la manera de nuestros viejos organistas, gusta de calificarlo Santiago Kastner, mi oyente de excepción en Lisboa. En la nueva versión orquestal, la obra enriquece su sonoridad y matiza con más profundo colorido las voces heroicas y suaves veladuras, el llanto sereno y sin melancolía de la viril, ascética, conmovida plegaria. Más aún que en el *Retablo*, la sonoridad se agría, se tiñe de arcaicas y espectrales resonancias. La armonía se desnuda y su esqueleto acusa a veces intervalos tensos y casi descoyuntados. La

polifonía se atreve a erigir supremas y arriesgadas bóvedas de dura crucería, naves de recogimiento y misticismo.⁶⁷

Este es un testimonio muy interesante, ya que procede del primer intérprete de la pieza, alumno también de Dukas. Los conceptos y adjetivos que utiliza Nin-Culmell para describir la pieza, “misticismo”, “religiosidad”, “cristiana elegía”, “plegaria” son acordes a la funcionalidad de la pieza, de carácter fúnebre, y encajan perfectamente con las tendencias compositivas que se estaban imponiendo en los años treinta.

En cuanto a la primera versión, para piano, del homenaje de Falla a Dukas, encontramos grandes similitudes y referencias a la *Sonate* de su maestro, la cual, como ya vimos anteriormente, se encuentra entre las partituras que Falla estudió al piano y conservó en su biblioteca. Gerardo Diego, en el artículo de *ABC* anteriormente comentado, menciona que, en el homenaje a Dukas, Falla cita una frase de la *Sonate* del francés:

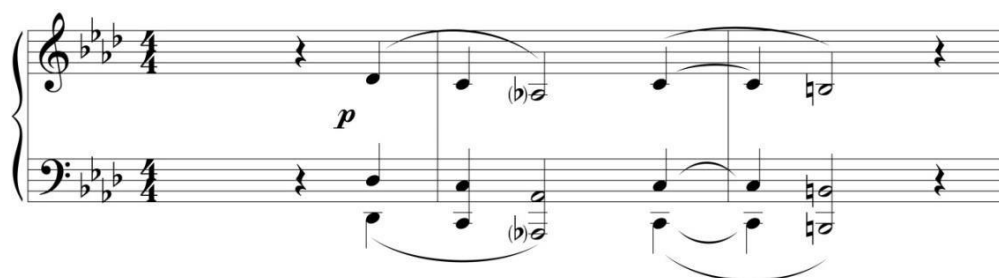
Lo mismo que en el escrito a raíz de la muerte de Dukas, una frase del músico amigo - de la sonata de piano en el de Dukas, de “La soirée dans Grenade”, en el de Debussy -, sirve como de contraseña o filigrana al trasluz, que atestigua la voluntad de dedicación.⁶⁸

Tal y como ha demostrado Chris Collins, esa cita aparece entre los compases 36 y 38 de la pieza de Falla, y es extraída del tercer movimiento de la *Sonata* para piano de Dukas, más concretamente de los compases 202-210.⁶⁹ El motivo que retoma consiste en un movimiento descendente en el que la voz superior cae una segunda menor descendente y seguidamente una tercera mayor descendente. Finalmente, otro descenso de segunda menor:

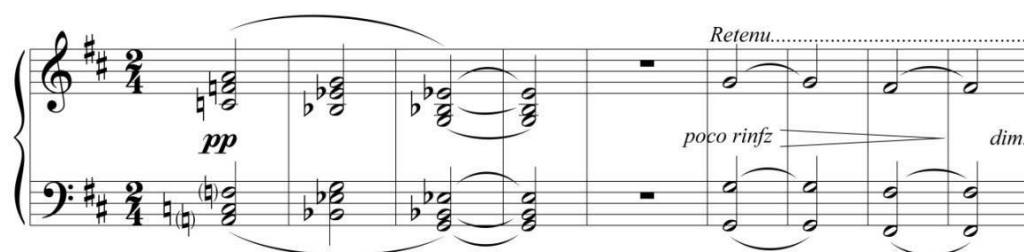
⁶⁷ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. P-6427/92.

⁶⁸ Diego, Gerardo: “Los homenajes de Falla”, *ABC*, Sevilla, 14-XI-1947, p. 10.

⁶⁹ Collins, Christopher Guy: “Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences”. Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002, p. 116.



Ejemplo 8. Manuel de Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, cc. 36-38.



Ejemplo 9. Paul Dukas, *Sonate*, tercer movimiento, cc. 202-210.

Otro detalle que podría leerse como “homenaje” al maestro es la tonalidad elegida por Falla para esta pieza: *fa* menor. Esta es la misma que la elegida por Dukas para su obra más famosa: *L'Apprenti sorcier*. Este detalle es importante, pero lo cierto es que la obra de Dukas más referenciada en el homenaje es su *Sonate* para piano, y no solo por la cita que acabamos de mostrar, sino por el carácter y la textura. En los primeros compases del cuarto movimiento de la *Sonate* de Dukas encontramos una sonoridad creada por partes de acordes en *mi*bemol menor y con un tempo *Très lent*, que generan un ambiente muy parecido al creado por el homenaje pianístico de Falla.

La partitura para piano está llena de solemnidad y gravedad. Según observó Gerardo Diego, el sentido de marcha fúnebre está muy presente y el discurso musical se crea a base de una sucesión de acordes que recuerdan de algún modo a la polifonía religiosa. La sonoridad resultante es muy árida, o como dijo Nin-Culmell, encargado de estrenar la obra el 28 de abril de 1936 en París, “la sonoridad se agría, se tiñe de arcaicas y espectrales resonancias”.

Si analizamos el motivo citado de la sonata de Dukas, vemos que quizá Falla lo eligió por tener un carácter especialmente dramático, de caída lenta, que anuncia un final. Y estas características son las que Falla debía estar buscando para articular el discurso musical de un homenaje póstumo, que tiene la muerte como *leitmotiv*. Sin embargo, ese motivo no se cita de forma idéntica al original. Falla simplifica la textura respetando solo los intervalos melódicos del motivo y reforzándolo con unas simples octavas en la mano izquierda. La armonización del motivo es, por tanto, muy distinta en la pieza de Falla, ya que elimina los acordes triada que Dukas utilizaba para sostenerlo. Otra de las diferencias es la tonalidad elegida, aunque rítmicamente sí respeta la proporcionalidad de la duración de cada sonido. Por este tipo de modificaciones, podemos intuir que la intención de Falla en esta obra no era recrear el lenguaje de Dukas, sino integrar la cita en su propio discurso musical y actualizar el motivo, adaptándolo a las nuevas vanguardias y al carácter fúnebre de la obra.

La obra de Falla se estructura alrededor de un motivo generador que aparece en los dos primeros compases y que se vuelve a escuchar a lo largo de toda la pieza. Sin embargo, este motivo inicial no aparece de la nada, sino que es una variación de la cita de Dukas, tal y como vemos a continuación:



Ejemplo 10. Manuel de Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, cc. 36-37.



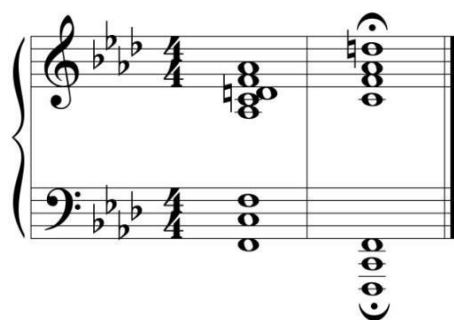
Ejemplo 11. Manuel de Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, cc. 1-2.

La fuerza de este motivo reside en que comienza con un semitono cromático descendente que, recordemos, desde la teoría de los afectos barroca, se asocia con el suspiro

y el lamento, seguido de un salto de octava, algo que hace que la obra arranque con un fuerte carácter dramático.

A nivel formal, esta pieza se estructura del siguiente modo: el motivo generador se presenta en los dos primeros compases de la partitura y se vuelve a escuchar a lo largo de toda la obra, hasta que, en los últimos compases, antes de llegar al final, se escucha el tema original del que se generó ese motivo, es decir, la cita al tema de Dukas. Chris Collins ha sugerido que esta misma técnica formal ya fue utilizada por Falla anteriormente, en el homenaje *Pour le tombeau de Claude Debussy* (1920) y en el primer movimiento del *Concerto* (1926).⁷⁰ Podemos pues, dividir la partitura en tres secciones: Parte A (1-13), Parte B (14-34) y Coda (35-42).

La textura es homofónica, formada por acordes sucesivos que recuerdan a los antiguos corales. En el plano armónico, encontramos una obra compuesta en la tonalidad de *fa* menor, con proliferación de acordes de séptima y uso de intervallos disonantes generadores de tensión. Un buen ejemplo de ello es el último acorde con el que Falla cierra la pieza, un *fa* menor con la sexta añadida:

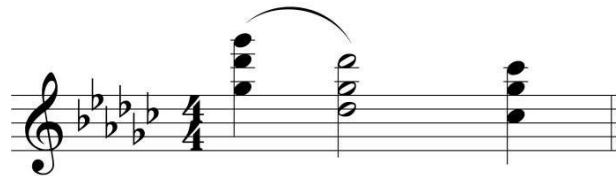


Ejemplo 12. Manuel de Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, cc. 41-42.

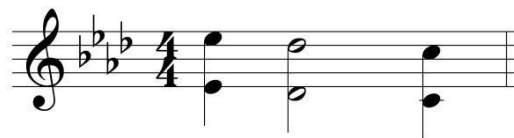
El uso de este tipo de armonía tiene mucho de homenaje al país vecino, ya que los acordes de sexta añadida eran muy usuales en la escuela francesa, y particularmente en las obras impresionistas.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

Pero si volvemos a fijarnos en las referencias a la música de Dukas, observamos que la cita que aparece en la Coda no es el único elemento de la *Sonate* que Falla utilizó. Observamos que hay un patrón rítmico formado por negra-blanca-negra que aparece hasta en cinco ocasiones en la partitura de Falla. Ese patrón está presente en los cuatro movimientos de la *Sonate* de Dukas y es el siguiente:



Ejemplo 13. Paul Dukas *Sonate*, Primer movimiento, c. 44.

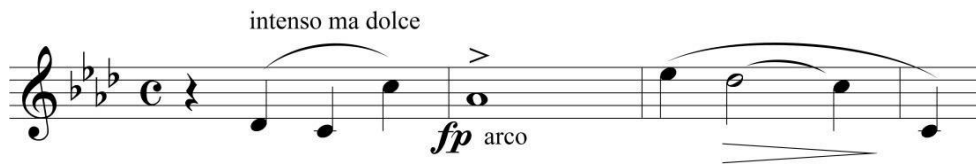


Ejemplo 14. Manuel de Falla, *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, c. 3.

Falla escribió, además de esta, otras tres piezas destinadas a la memoria de otros tantos músicos: *Homenaje a Debussy*, para guitarra (1920), *Fanfarria sobre el nombre de Arbós*, para orquesta (1933-34), y *Pedrelliana*, para orquesta (1920-38). Las cuatro obras, con las de Debussy y Dukas trasladadas a partitura orquestal, se estrenaron en forma de suite, denominada *Homenajes*, el 18 de noviembre de 1939.⁷¹

Precisamente de la versión para orquesta, estrenada tres años después de la original para piano, sí que se conservan la partitura definitiva y los borradores que Falla realizó. El motivo generador de la pieza para piano que analizábamos anteriormente se presenta en la partitura orquestal por primera vez en los violines I:

⁷¹ Gallego, Antonio: *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

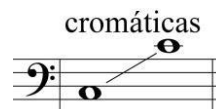


Ejemplo 15. Manuel de Falla, *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas*, cc. 1-4.

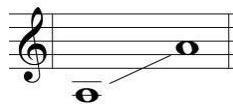
Este motivo se presenta melódica y rítmicamente igual que en la partitura para piano, pero los borradores orquestales desvelan que el proceso de instrumentación pasó por diferentes fases hasta llegar a la versión orquestal definitiva. El borrador manuscrito contiene algunas anotaciones hechas por Falla a pie de página que muestran cuáles fueron sus referentes a la hora de orquestar.⁷² Entre esas anotaciones aparecen varios instrumentos con su registro y el nombre de los compositores, obras y tratados de orquestación de los que los extrajo.

Estas anotaciones en el borrador muestran a un Falla que busca nuevas sonoridades, juega con originales combinaciones de instrumentos y se plantea diferentes opciones durante su proceso de composición. Sin embargo, no todas las ideas planteadas en este borrador fueron utilizadas en la versión definitiva. Para analizarlo detalladamente, debemos mostrar primero cuáles fueron esas anotaciones:⁷³

Campanas de orquesta según Pedrell:



Tubas idem, idem:



El tam-tam se une en vl [vilonchelo] y cb [contrabajo] y en los tromb. [trombones].

⁷² Falla, Manuel de: *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas*. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. LXXXVIA2.

⁷³ Véase Anexo II.

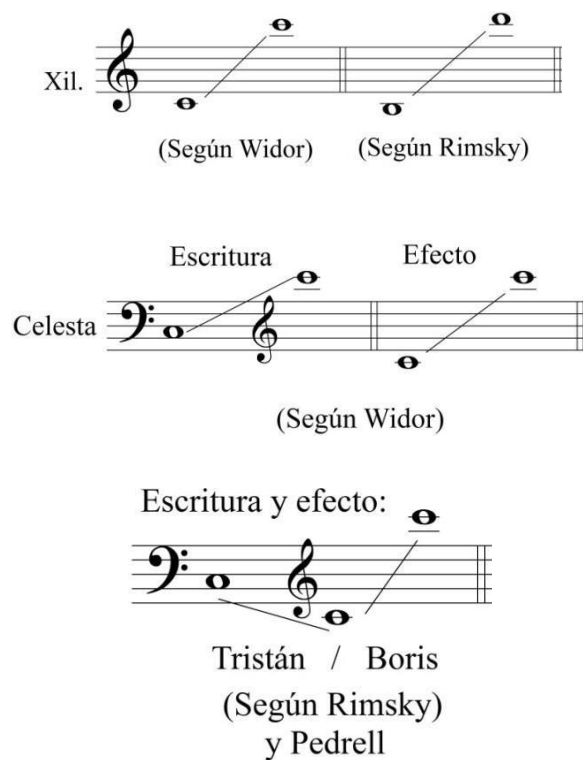


Imagen 7. Anotaciones de Manuel de Falla.

Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. LXXXVIA2.

En ellas surgen el nombre de varios músicos y obras que fueron grandes referencias para Falla durante toda su vida, y que, como vemos, también estuvieron presentes en su pensamiento durante la composición del homenaje a Dukas. La anotación “Según Widor” hace referencia a uno de los tratados de orquestación más importantes de la época: *Technique de l'orchestre moderne* (1904) de Charles-Marie Widor.⁷⁴ Este tratado fue una obra de referencia para Falla y no solo durante su juventud como estudiante de composición. La fecha en la que Falla realizó este borrador (1936-38) pone de relieve que el trabajo de Widor estuvo presente en diferentes etapas de su trayectoria compositiva.

Otro de los nombres que aparecen en estas notas es el de Felipe Pedrell. Falla anotó el registro de las campanas de orquesta y de las tubas basándose en su maestro catalán como

⁷⁴Widor, Charles M.: *Technique de l'orchestre moderne*. París: Henry Lemoine, 1904. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1240.

fuente de información orquestal. En cuanto al apunte que Falla realizó sobre el registro del xilófono, procede de otro de los grandes tratados de orquestación esenciales para él: *Основы оркестровки* [Principios de orquestación] (1912) de Nikolai Rimsky-Korsakov.⁷⁵

Falla también anota un efecto orquestal muy concreto: el salto de doble octava sobre la nota *do*. Este gesto lo extrae de dos obras importantísimas en la literatura musical: *Tristán e Isolda* de Wagner y el *Borís Godunov* de Musorgski. Si nos fijamos en ese efecto de salto de octava vemos que es el mismo que caracteriza al motivo generador de *Pour le tombeau de Paul Dukas* (véase el ejemplo 11) y que también aparece en la versión orquestal en los violines I (véase el ejemplo 15).

Observamos por tanto que el motivo que articula el discurso del homenaje a Dukas tanto en su versión para piano como para orquesta tiene un origen doble: la cita a la *Sonate* de Dukas y el efecto orquestal extraído de las óperas de Wagner y Musorgski.

Por otro lado, las anotaciones de Falla sacan a la luz algunas de sus primeras intenciones a la hora de empezar a orquestrar el homenaje. De todos los instrumentos mencionados a pie de página por Falla (campanas, tubas, tam-tam, xilófono y celesta) solo quedaron en la partitura definitiva el tam-tam y la celesta.⁷⁶ Pero esta no es la única diferencia que plantea la versión definitiva respecto al borrador. Salvo la sección de cuerdas frotadas, que se mantuvo prácticamente idéntica, observamos que los mayores cambios se produjeron en los vientos. Por un lado, el borrador presenta música en los primeros compases del piccolo, los oboes, el corno inglés y los fagotes que fue eliminada en la versión definitiva, en la que durante los primeros compases de la obra estos instrumentos están en silencio. Podríamos relacionar esto con esa tendencia a la depuración que caracterizó a Falla, que le hacía componer de manera sustractiva (eliminando recursos, notas o sonoridades) a partir de una idea dada.

Por otro lado, en el borrador, la celesta está presente como una mera anotación a pie de página, tal y como analizamos anteriormente, pero no aparecía en la plantilla orquestal y no tenía música compuesta todavía. Sin embargo, ya aparece completamente compuesta e integrada en la versión definitiva. Respecto al arpa, aparece contemplada en el borrador y su traslado a la versión definitiva la deja prácticamente igual, salvo mínimos cambios en la disposición de algunos acordes.

⁷⁵ Rimsky-Korsakov, Nikolai A.: *Principes d'orchestration*. París: Max Eschig, 1914. Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 1213.

⁷⁶ Véase Anexo III.

Ya hemos visto qué compositores, tratados de orquestación y obras estuvieron en la mente de Falla durante su proceso de composición y hemos demostrado las múltiples referencias a la *Sonate* de Dukas en la versión para piano. Pero queda una gran cuestión a la que responder: ¿cómo homenajeó Falla a Dukas en la versión orquestal de la obra? Pues precisamente instrumentando la pieza con combinaciones tímbricas que Dukas utilizó en sus obras más importantes. (Véase Anexo III).

Si nos fijamos en la instrumentación definitiva del homenaje de Falla a Dukas vemos una combinación de dos instrumentos muy significativa: la celesta y el arpa. Como ya vimos en páginas anteriores, el uso de estos dos instrumentos en la partitura de *Ariane et Barbe-bleue* fue remarcado y estudiado por Falla, el cual usó esa misma combinación en algunas de sus obras como *La vida breve*. Consideramos pues que la inclusión de estos dos instrumentos en la plantilla orquestal del homenaje no es fortuita, sino muy deudora de Dukas.

Otro detalle de instrumentación del homenaje es muy relevante. En este caso, tiene que ver con la sección de percusión. La utilización del tam-tam y de los tímboles por parte de Falla podría interpretarse también como una influencia de las técnicas orquestales más habituales de Dukas. En el segundo acto de *Ariane et Barbe-bleue* encontramos varias secciones en las que el músico francés utiliza estos dos instrumentos:

The image shows a musical score for two percussion instruments: Timbales (Timb.) and Tam-Tam. The Timbales part is written in bass clef, 4/4 time, and features a trill on the first measure, followed by a dynamic marking of *ff*, *dim. molto*, and *p*. The Tam-Tam part is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *ff* and the instruction *(laissez vibrer)*.

Ejemplo 16. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-bleue*, acto II, nº 71, cc. 1-3.

En otra de las grandes obras de Dukas estudiadas por Falla, *La Péri*, aparece una plantilla orquestal con la siguiente combinación de instrumentos: tímboles, xilófono, celesta y arpa. Precisamente esta combinación era a la que apuntaba el borrador de Falla, aunque, como ya comentamos anteriormente, finalmente no incluyó el xilófono en la versión definitiva. Es más que probable que Falla se planteara esa instrumentación durante el proceso de composición debido al uso reiterado de la misma en el ballet de Dukas. Los compases que

mostramos a continuación son una buena muestra de esa utilización de timbres en la obra del francés:

The musical score is for Paul Dukas's *La Péri*, measures 1-4. It is written for four instruments: Timpani, Xylophone, Celesta, and Harp. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Timpani part features trills and a crescendo. The Xylophone part has a crescendo. The Celesta part has a crescendo. The Harp part has a crescendo and a decrescendo.

Ejemplo 17. Paul Dukas, *La Péri*, nº 9, cc. 1-4.

Como podemos ver, las combinaciones tímbricas y opciones de instrumentación más habituales de Dukas impregnan el trabajo de composición de Falla en la versión orquestal. En definitiva, el homenaje a su maestro en la versión para piano es claro y bebe indudablemente de la *Sonate*, pero lo cierto es que no hubiese sido completo sin la versión orquestal, una pieza que mostrara la gratitud por una de sus principales enseñanzas: la orquestación. Esta obra, además, marca el final de una relación que se prolongó durante casi treinta años y las referencias a la música de su maestro contenidas en ella son la mejor despedida posible por parte del discípulo.

* *
*.

Al inicio de este capítulo nos planteábamos descubrir cuál había sido la importancia de Paul Dukas en la vida y obra de Manuel de Falla. Hemos intentado dar respuesta a ese propósito analizando las diferentes fuentes de las que disponemos y por ese motivo cada uno

de los apartados del desarrollo ha estado destinado a un objetivo concreto. Tras haber finalizado el proceso de análisis de las mismas, queremos exponer ahora una serie de conclusiones –y reflexiones finales– que nos ha provocado la elaboración de esta investigación.

El primer ejercicio de análisis de este capítulo ha sido el estudio de la correspondencia entre Paul Dukas y Manuel de Falla. Podemos concluir que de ella se extrae una dimensión personal de la relación entre ambos músicos que, comenzando con un respetuoso contacto profesor-alumno, terminó por convertirse, a través de los años, en una auténtica relación de amistad. Por otro lado, los temas tratados en esa correspondencia desvelan el continuo seguimiento de Dukas a las obras compuestas y estrenadas por Falla en los años posteriores a su estancia en París, y las positivas opiniones que manifestó hacia ellas. Otras aportaciones son el testimonio del crecimiento del estatus musical y profesional de Manuel de Falla a través de los ojos de su maestro y la colaboración que mantuvieron en el proyecto editorial en torno a Scarlatti, que sitúa a Dukas como uno de los responsables en introducir a Falla en el repertorio del napolitano, pocos meses antes de que el discípulo desarrollara ese lenguaje neoscarlattiano que tanto éxito tuvo.

Por otro lado, uno de los asuntos que salen a la luz en estas cartas invita enormemente a ser ampliado en un futuro: la red de contactos en París entre músicos españoles proporcionada por Dukas. Aunque en nuestro trabajo se trata levemente a Dukas como nexos Albéniz-Falla y Falla-Rodrigo, sería muy interesante ampliar el estudio de este asunto incluyendo en él al resto de alumnos españoles de Dukas que estudiaron en la École Normale de Musique de París.

Ya en el cuarto apartado de nuestro capítulo hemos analizado los aspectos puramente musicales de la obra de Dukas que pudieron influir en Falla. Del análisis de las anotaciones que el músico gaditano realizó sobre las obras más importantes de su maestro extraemos dos claras conclusiones: primero, la cantidad de obras y anotaciones hechas sobre las mismas revelan un amplio interés en la producción artística de Dukas por parte de Falla. Y segundo: el tipo de parámetros musicales por los que Falla se interesa en esas partituras va mucho más allá de la orquestación, ya que el ritmo, la melodía o el plan tonal están tanto o más estudiados que la propia instrumentación. Por tanto, la asignación tradicional de la etiqueta “maestro de orquestación” a Dukas debería ser revisada y ampliada. Además, se nos presenta un nuevo interrogante con este tema: ¿el resto de obras del siglo XX que se conservan en la biblioteca de Falla fueron estudiadas por él con el mismo detalle? ¿De qué tipo son las mismas?

¿Estudian todos los parámetros como en el caso de Dukas? Proponemos desde aquí la idea de realizar un estudio comparativo con las anotaciones realizadas por Falla en las obras de Dukas, Debussy, Stravinsky y otros compositores para reevaluar y poner en cuestión la influencia que hasta ahora se le ha dado a cada una de ellas.

El último apartado ha abordado el contexto y análisis de la obra homenaje *Pour le tombeau de Paul Dukas*. De su análisis podemos concluir que el conocimiento de la producción pianística de Dukas por parte de Falla está muy presente, algo que se vincula claramente con su estudio sobre las partituras *Variations, interlude et finale pour piano sur un thème de Rameau* y la *Sonate* que analizamos en el tercer apartado. Además, del análisis de esta pieza para piano es muy destacable el tratamiento formal de la cita a Dukas por parte de Falla. Por otro lado, la versión orquestal deja evidencia de las enseñanzas de su maestro en el parámetro de la instrumentación por la combinación de timbres utilizada. Pero más allá de estas evidencias que hemos observado, cabe reflexionar sobre el lugar que ocupaba Dukas entre de los diferentes maestros que Falla tuvo a lo largo de su vida. Consideramos muy significativo que Dukas se encuentre entre los pocos elegidos que fueron objeto de una obra homenaje por parte de Falla, junto a Debussy y Pedrell. Sin embargo, es llamativo ver cómo han corrido ríos de tinta sobre la relación de Falla con Pedrell y Debussy, mientras que el contacto con Dukas apenas es nombrado superficialmente en las monografías dedicadas al músico gaditano. También queda pendiente una puerta abierta sobre esta cuestión, ya que sería interesante hacer una comparación analítica de cómo homenajearon a Dukas el resto de sus alumnos que participaron en el proyecto colectivo publicado por Prunières. Veríamos así qué gestos del estilo compositivo de Dukas calaron en el homenaje de otros músicos en comparación con los que resaltó Falla.

PARTE II.
MAGISTERIO REGLADO DE PAUL DUKAS
(1926-1935)

INTRODUCCIÓN.

DUKAS, UN DOCENTE ENTRE DOS INSTITUCIONES: LA ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE Y EL CONSERVATOIRE DE PARÍS

Ya hemos analizado hasta este momento las relaciones de Dukas con Isaac Albéniz, Facundo de la Viña y Manuel de Falla, caracterizadas por un contacto personal sin mediación de ninguna institución académica. Sin embargo, a mediados de los años veinte, se produce un punto de inflexión en la faceta de Dukas como maestro: acepta el puesto de profesor de composición en dos de las instituciones más importantes del momento: el Conservatoire de París y la École Normale de Musique. El compositor francés impartió la misma asignatura en ambas instituciones, tarea que desarrolló hasta su muerte en 1935.¹ Este hecho es fundamental para contextualizar a los alumnos españoles de Dukas de este último periodo, cuyas relaciones con el músico francés se desarrollaron en las aulas de la École Normale de Musique, salvo el caso de Joaquín Nin-Culmell, único alumno cubano-español que se formó en el aula de composición del Conservatoire de París bajo la tutela de Dukas. Esta distinción se debe a que los requisitos de admisión en el conservatorio eran mucho más exigentes que los de la École Normale de Musique, un asunto que desarrollaremos con más detenimiento en las próximas páginas. Por este motivo, hemos decidido agrupar en esta segunda parte de la tesis doctoral a todos los alumnos españoles de Dukas que recibieron magisterio reglado del francés. En este grupo se incluyen los siguientes nombres: Joaquín Rodrigo, Arturo Dúo Vital, Francisco Escudero, Jesús Arámbarri, María de Pablos Cerezo, Gustavo Durán, Joaquín Villatoro Medina y Bartomeu Oliver i Martí y Joaquín Nin-Culmell. Sobre algunos de los documentos de la École Normale de Musique que vamos a analizar en esta segunda parte de la tesis, debemos explicar que son prácticamente inaccesibles y que se encuentran sin ordenar ni catalogar, ya que esta institución no dispone actualmente de un archivo histórico abierto a investigadores, por lo que hemos tenido acceso a ellos gracias a la investigadora Marie Duchêne-Thégarid, que a través del contacto personal con un profesor de esta institución pudo entrar en el edificio y fotografiar estos documentos.

Y ahora, antes de adentrarnos en el caso específico de cada uno de estos compositores, creemos oportuno contextualizar en este capítulo el paso de Dukas por las dos instituciones musicales en las que ejerció su magisterio de forma reglada y continuada: la École Normale de Musique y el Conservatoire de París. Para ello, trataremos a continuación cuatro asuntos

¹ París, Archives Nationales, sig. AJ/37/498.

fundamentales que subyacen a su paso por estas instituciones: 1. Inicio y decisión de su actividad pedagógica. 2. Significado y estrategias publicitarias empleadas por las instituciones. 3. Alumnos que pasaron por sus aulas. 4. Sistema pedagógico empleado.

1.1. Inicio y decisión de su actividad pedagógica

Paul Dukas asumió su puesto como profesor de composición en la École Normale de Musique en enero de 1926.² Los fundadores principales de la institución fueron Alfred Cortot y Auguste Mangeot, que ejercieron las funciones de presidente y director respectivamente desde los inicios de la escuela en 1919. Dukas, por su parte, estuvo vinculado con la institución desde antes de su nombramiento como profesor. La prueba de ello es que, entre los documentos conservados en la École Normale de Musique, se encuentran registrados los informes que recogen el contenido de las asambleas generales ordinarias, firmados por Auguste Mangeot y donde se registraban las decisiones y novedades de la escuela. En la asamblea del 22 de diciembre de 1924, aparece ya citado Dukas entre una lista de compositores que han aceptado impartir un curso sobre sus obras en la escuela:

Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel han aceptado impartir en el mes de junio un curso de interpretación de sus obras. Les he pedido que no se limiten a obras para piano y que incluyan canciones y algunas obras de música de cámara.³

Al parecer, el resultado de este curso fue todo un éxito, ya que el propio Mangeot, en la asamblea del año siguiente, celebrada el 5 de enero de 1926, se expresaba así respecto a la colaboración mencionada y anunciaba que Dukas entraba a formar parte de la plantilla de profesores ese mismo mes, tras haber aceptado el puesto como profesor de composición. Mangeot hace el anuncio de la llegada de Dukas a la escuela a través de una queja sobre la falta de espacio que tiene la escuela, señalando que se han visto en la situación de no tener una sala para darle al nuevo profesor:

² París, ENM, Informe de la asamblea del 5 de enero de 1926.

³ « *Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel ont accepté de faire au mois de juin un cours d'interprétation de leurs oeuvres. Je leur ai demandé de ne pas s'en tenir aux oeuvres pour piano et d'y joindre des mélodies et quelques oeuvres de musique de chambre* ». París, ENM, Informe de la asamblea del 22 de diciembre de 1924.

En cuanto a los cursos de interpretación dados por cuatro de los más grandes compositores contemporáneos, los señores Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel y Albert Roussel, han sido prodigiosamente interesantes. Nos han permitido penetrar más íntimamente en el pensamiento de estos grandes maestros, y acercarnos al sentido de sus obras. [...] Para haceros una idea de la vergüenza por la que estamos pasando, os diremos que el gran maestro Paul Dukas, habiendo aceptado dar la asignatura de composición en la École a partir del 1 de enero de 1926, no disponía de aula para impartir sus clases y hemos tenido que pedirle a un profesor de piano que ahora de clase en su casa, con el fin de disponer de un aula para el señor Paul Dukas.⁴

El maestro francés era anunciado oficialmente en los folletos de la escuela como el nuevo profesor de composición, acompañado de una excelente nómina de docentes que se hacían cargo del resto de asignaturas. Vemos a continuación, en el folleto de 1928, el nivel de importancia que se le da a Dukas en la página de presentación de profesores:⁵

Alfred CORTOT <i>Président du Conseil d'Administration</i>	Auguste MANGEOT <i>Directeur-Administrateur-Fondateur</i>
TABLEAU DES PROFESSEURS	
Composition	
FIGURE, COMPOSITION, ORCHESTRATION M. Paul DUKAS	
HARMONIE, CONTREPOINT Mlle Nadia BOULANGER	
Piano	
Sous la Direction générale de M. Alfred CORTOT	
ALFRED CORTOT LAZARE LEVY	
Mme GIRAUD-LATARSE	Mme KASTLER-GALANTI
Mme BASCOURT de GUERLAIN	Mlle Yvonne LEFEBURE
M. Léon CONUS	M. Pierre MAIRE
Mme Yv. DENNE-DAWSON	M. Jean MANUEL
Mme DUMENIL-BOUTAREL	Mlle Marie MORHANGE
M. Paul-Simon HERARD	M. Raymond THIBERGE
Mme Yv. JEAN-RIPERT	Mme J. WEILL-RAPOPORT
Mme BACHELOT-ALAROZE	Mme LIENARD-FRENKEL
Mlle Agnès INAYETIAN	Mme PERRIQUOT-BOURAGUE
Mme LAPIERRE-NICOL	Mlle Victoria SERRA
Mlle METAXAS	
<i>Professeurs Adjoints :</i>	
Mme Jeanne THEFFRY (Lille)	
Mlle Berthe BERT (New-York)	

Imagen 1. Folleto de presentación de la École Normale de Musique para el curso 1928-1929. París, ENM, sin signatura.

⁴ « Quant aux cours d'interprétation donnés par quatre des plus grands compositeurs contemporains, MM. Vincent d'Indy, Paul Dukas, Maurice Ravel et Albert Roussel, ils ont été prodigieusement intéressants. Ils nous ont permis de pénétrer plus intimement dans la pensée de ces grands maîtres, et d'approcher le sens de leurs œuvres. [...] Pour vous donner une idée de l'embarras dans lequel nous nous trouvons, nous vous dirons que le grand maître Paul Dukas ayant accepté de faire un cours de composition à l'Ecole à partir du 1er janvier 1926, nous n'avions pas de salle à lui donner pour faire ses classes et nous avons dû prier un professeur de piano de faire dorénavant sa classe chez lui, afin de disposer d'une salle pour M. Paul Dukas ». París, ENM, Informe de la asamblea del 5 de enero de 1926.

⁵ París, ENM, Folleto de presentación de la École para el curso 1928-1929.

Como podemos ver, Dukas era anunciado en primer lugar, y se especificaba además qué áreas de la composición impartiría junto a Nadia Boulanger, quedando la orquestación, la fuga y la composición en sus manos mientras que la afamada pianista y compositora se hacía cargo de impartir la armonía y el contrapunto. Cabe preguntarse en este punto cuáles fueron los motivos que llevaron a la École a enfatizar el nombre de Dukas por encima de Boulanger, ya que la pianista y compositora gozaba de un alto reconocimiento y fama como pedagoga, una faceta que Dukas apenas había ejercido con anterioridad y siempre en el ámbito del magisterio privado. Quizá la suma de la mayor edad de Dukas y un posible sesgo machista propio de la época, llevaron a la dirección de la institución a anunciar al francés como su fichaje estrella para las asignaturas y áreas de mayor nivel académico.

La importancia con la que se anunció y recibió a Dukas en esta institución queda también patente en la asamblea celebrada el 29 de enero de 1927, donde Mangeot dice que la llegada de Dukas ha sido el evento más importante del curso escolar 1925-1926. En estos términos se expresaba sobre el compositor:

Muchos eventos felices han marcado el año escolar 1925-1926. El más importante es la entrada de Paul Dukas a la École Normale, como profesor de composición. Es aún más halagador y gratificante para nosotros porque el gran músico se había negado hasta este día a cualquier enseñanza pública o privada. Él tenía, en todos los círculos musicales, admiradores, pero no alumnos. El autor del *Apprenti Sorcier*, *Ariane* y la *Péri* ha querido romper en nuestro favor su retirada y desde el 1 de enero de 1926, él viene regularmente dos veces por semana a enseñar a los jóvenes compositores ávidos de su saber, de la altura de su arte y de sus preciados consejos. Los oyentes cada vez más numerosos vienen a unirse a sus alumnos regulares y la clase de Paul Dukas que todavía no tiene un año de existencia es ya un hogar de arte que atrae a la École Normale a un gran número de extranjeros.⁶

⁶ « Plusieurs événements heureux sont venus marquer l'année scolaire 1925-1926. Le plus considérable est l'entrée de M. Paul Dukas à l'Ecole Normale, comme professeur de composition. Elle est d'autant plus flattante et réjouissante pour nous que le grand musicien s'était refusé jusqu'à ce jour à tout enseignement public ou privé. Il ne comptait, et dans tous les milieux musicaux, que des admirateurs, mais il n'avait pas d'élèves. L'auteur de l'*Apprenti Sorcier*, d'*Ariane* et de la *Péri* a bien voulu rompre en notre faveur sa retraite et depuis le 1er janvier 1926, il vient régulièrement deux fois par semaine enseigner les jeunes compositeurs avides de son savoir, de l'élevation de son art et de ses précieux conseils. Des auditeurs de plus en plus nombreux viennent s'ajouter à ses élèves réguliers et la classe de Paul Dukas qui n'a encore qu'un an d'existence est déjà un foyer d'art qui attire à l'Ecole Normale un grand nombre d'étrangers ». París, ENM, Acta de la asamblea del 29 de enero de 1927.

Son varios los datos que aporta Mangeot en este pequeño fragmento, aunque no todos ciertos. Decimos esto porque, aunque el director de la escuela afirma que hasta su ingreso en la École Normale de Musique Dukas no había ejercido la enseñanza, sabemos que entre 1909 y 1913 trabajó en el Conservatoire de París⁷ como profesor de orquesta, así como que realizó sustituciones puntuales a d'Indy en la Schola Cantorum⁸ en los últimos años del siglo XIX. Pero, además, es obvio que Dukas sí tuvo alumnos antes de ingresar como profesor en la École Normale de Musique, tal y como hemos demostrado en los capítulos dedicados a Isaac Albéniz y Manuel de Falla, músicos que, a pesar de no ser alumnos “oficiales” en ninguna institución académica sí que mantuvieron una relación de maestro-discípulo con Dukas durante años. Por tanto, la afirmación de Mangeot es falsa, o al menos, pretendidamente exagerada para beneficio de su institución. Cabe preguntarse en este punto en qué se sustentaba el prestigio de Dukas para que Mangeot lo propusiera como profesor más representativo de su institución. Intuimos que este prestigio se basaba exclusivamente en su faceta como compositor, ya que, como decíamos anteriormente, sus experiencias docentes en instituciones regladas anteriores habían sido puntuales o por períodos breves, mientras que, como creador, había estrenado algunas de las obras musicales más importantes de la escuela francesa de principios de siglo, reportándole una fama y prestigio como compositor de las cuales se quiso beneficiar la École Normale de Musique al ficharle.

Otra cuestión por resolver es por qué Dukas decidió en 1926 vincularse laboralmente con una institución educativa como profesor. En este sentido, una posible hipótesis es que a partir de los años veinte, su producción musical se vio drásticamente disminuida (si observamos su catálogo de obras,⁹ entre 1920 y su fallecimiento en 1935 tan solo compuso cuatro obras de importancia menor), lo que le podría haber llevado a sustituir la composición por la enseñanza como actividad principal. Si a este hecho le sumamos el nacimiento de su primera y única hija, Adrienne Thérèse Dukas,¹⁰ en diciembre de 1919, quizá se pueda dilucidar una decisión consciente por parte del francés de adquirir una situación laboral con ingresos estables.

⁷ París, BNF, sig. W. 51 (28).

⁸ Aráez Santiago, Tatiana: “La etapa parisina de Joaquín Turina (1905–1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España”. Directora Elena Torres Clemente. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, Anexo III, p. 769.

⁹ Véase Parte I, capítulo dedicado a la recepción de Dukas en España.

¹⁰ Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007, p. 389.

Otro dato interesante que aporta esta acta de asamblea es la existencia de numerosos alumnos oyentes en el aula de Dukas. Es relevante conocer este dato porque, a lo largo de nuestra investigación, deberemos dilucidar qué músicos españoles fueron alumnos “oficiales” de esta escuela y quiénes pudieron asistir como oyentes. Por otro lado, el texto nos da la información del tiempo semanal que Dukas dedicaba a dar clase en este centro con la frase “viene regularmente dos veces por semana a enseñar”. Sabemos que este dato sí es cierto, ya que hemos encontrado otra fuente que lo corrobora.¹¹

Como ya señalábamos en páginas anteriores, la otra institución en la que Dukas ejerció el magisterio reglado de forma estable y continuada fue el Conservatoire de París. Este fue el lugar en el que Dukas impartió la asignatura de composición de 1927 a 1935, simultaneándolo con el mismo puesto en la École Normale de Musique. Sin embargo, Dukas estuvo vinculado al Conservatoire de París desde su más temprana juventud, ya que se formó en la misma institución. Entre las fuentes conservadas en la Bibliothèque Nationale de France encontramos su ficha de alumno,¹² donde aparece como alumno de composición de Guiraud.

El siguiente paso en la relación entre Dukas y el Conservatoire de París se produce en 1909. En esta fecha, convertido ya en uno de los compositores más respetados de la escena parisina, Dukas es nombrado profesor titular de la clase de orquesta por un período de cinco años. En la comunicación oficial del nombramiento,¹³ firmada por el subsecretario de Estado de Bellas Artes el 3 de abril de 1909, se expone que reemplazará al fallecido M. Taffanel y se especifica que su sueldo serán 600 francos anuales.

Según este documento, Dukas dirigió la orquesta del Conservatoire de París desde 1909 hasta 1914. Varios artículos y noticias se hacen eco de la llegada de Dukas a la clase de orquesta, narrando el primer concierto de la orquesta del conservatorio bajo su dirección. Comentarios como “Después de unos meses, uno de los músicos más considerables de nuestro tiempo, el señor Paul Dukas, dirige la clase de orquesta del Conservatorio”¹⁴ o “El primer ejercicio de los alumnos del Conservatorio tuvo ayer un interés personal por la presencia al atril del señor Paul Dukas, quien, habiendo sucedido al señor Taffanel en la clase

¹¹ *Le Monde Musical*, Núm. 1, París, I-1926, p. 37.

¹² París, BNF, sig. W. 51 (26).

¹³ París, BNF, sig. W. 51 (28).

¹⁴ « *Depuis quelques mois, l'un des musiciens les plus considerables de notre temps, M. Paul Dukas, dirige la classe d'orchestre du Conservatoire* ». Brussel, Robert: “Exercice public des élèves du Conservatoire”. París, BNF, Fonds Montpensier, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

de orquesta, se presentó por primera vez al público habitual de estas reuniones”,¹⁵ ponen de manifiesto la relevancia de su llegada a este puesto. Otro de esos artículos, firmado por Georges Pioch, no solo celebra el “fichaje” que Dukas supone para el Conservatoire de París, sino que cita al responsable de su elección: Gabriel Fauré.

Fauré era en ese momento el director del centro y el encargado de convencer a Dukas para que aceptara el puesto. Aunque el nombramiento de Dukas se hizo por un período de cinco años a partir de 1909, el compositor francés no llegó a completar ese tiempo. En 1912, cuando Dukas se encontraba en su tercer año al frente de la clase de orquesta, presentó su renuncia. Tras este hecho, no volvería a ejercer como docente en esta institución hasta 1927, cuando aceptó el puesto de profesor de composición. Existió por tanto un período de catorce años en el que Dukas no impartió magisterio en dicha institución, un hecho aparentemente extraño. Hemos rastreado los posibles motivos de este alejamiento temporal del Conservatoire de París y nos hemos encontrado con varios comentarios realizados por Fauré respecto a este tema en la abundante correspondencia del compositor con su pareja sentimental, Marguerite Hasselmans. En su epistolario se deja entrever cierto conflicto de Dukas con la institución y un “enfado” o incomprensión de Fauré respecto a su decisión. Entre los meses de septiembre y octubre de 1912, Fauré narra en diferentes cartas a su pareja el contenido del diálogo que está manteniendo con Dukas durante esas semanas. En la primera carta en la que le menciona,¹⁶ firmada el 13 de septiembre, se queja de la “dimisión” de Dukas y tan solo unos días más tarde, el día 24 de ese mismo mes, Fauré le comenta a su pareja que ha pensado en ofrecer a d’Indy el puesto que va a quedar vacante.¹⁷ Tras la dimisión de Dukas, Fauré había convencido a su amigo Vincent d’Indy, director de la Schola Cantorum, de tomar la sucesión de la clase de orquesta del Conservatorio, nombramiento que hizo mucho ruido en el mundo musical parisino, ya que las dos instituciones estaban consideradas como rivales y de estética opuesta.

Al parecer, la tensión entre Fauré y Dukas provocada por la dimisión de este último fue en aumento durante varias semanas. Lo comprobamos al leer otra carta de Fauré a Hasselmans, enviada a principios de octubre, donde Fauré le reproduce literalmente a su pareja la carta que le ha escrito a Dukas para tratar el asunto:

¹⁵ « *Le premier exercice des élèves du Conservatoire empruntait hier un intérêt spécial de la présence au pupitre de M. Paul Dukas, qui, ayant succédé à M. Taffanel à la classe d'ensemble, le présentait pour la première fois au public habituel de ces réunions* ». A.C.: “Le Conservatoire voit débiter M. Paul Dukas”. París, BNF, Fonds Montpensier, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

¹⁶ París, BNF, sig. Nla 305 (179).

¹⁷ París, BNF, sig. Nla 305 (183).

He escrito a Dukas una carta de la cual te envío copia. Como esta carta es, en el fondo, poco amable, he tenido que decir que tú no estabas aquí, de manera que no suponga que tú me has influenciado. He añadido también que hasta ayer había tenido a Bréval y a los Cortot. Eso le perjudica un poco como conclusión. Aquí está la carta que he escrito a Dukas. Guárdame esta copia:

Mi querido amigo, usted sabe cuánta profunda amistad tengo por usted y cuánta profunda admiración por su talento; encuentro muy legítimo que usted desee conservar un tiempo infinitamentepreciado para sus trabajos y que, desafortunadamente, sus alumnos no siempre han medido el valor. He hecho, a la vista de la disciplina de la clase, todo lo que me ha sido posible hacer. Las penas fueron infligidas y habrían sido aplicadas si la visita del señor Bérard al Conservatorio no hubiera sido el motivo de un indulto general.

Personalmente yo estaba extremadamente feliz de tenerle y estaba muy orgulloso de nuestra escuela, y había suficiente. Por el momento le pido que no hable todavía de su decisión. Pronto será utilizada contra el Conservatorio y contra mí mismo. Le ruego que espere a que yo vuelva a París —esto será entorno al 16— y que pueda ocuparme de encontrar a alguien que no le reemplazará, pero alguien que yo pueda poner en su puesto. Yo no sabía que usted había estado sufriendo. Espero que esté muy bien ahora y que disfrute de una agradable estancia en Florencia. Un millar de saludos de su devoto amigo. La próxima salida de Louis Hasselman ha obligado a su hermana a volver a París. Estuve aquí hasta ayer, con el Sr. Bréval y los Cortot.¹⁸

En esta carta aparecen numerosos detalles de interés. En primer lugar, por la manera de expresarse de Fauré, se deja entrever una posible enemistad o desacuerdo entre Margerite Hasselmans y Dukas, ya que el propio Faure dice “he tenido que decir que tú no estabas aquí, de manera que no suponga que tú me has influenciado”. Desconocemos cuál fue la posición

¹⁸ « J'ai écrit à Dukas la lettre dont je t'envoie la copie. Comme cette lettre est, au fond, pas très aimable, j'ai tenu à dire que tu n'étais plus ici, de façon à ce que tu ne puisses pas être soupçonnée de m'avoir influencé. J'ai ajouté aussi que jusqu'à hier j'avais eu Bréval et les Cortot. Ça le gênera un peu comme conclusion. [...]. Voici la lettre que j'ai écrite à Dukas. Gardez-moi cette copie : Mon cher ami, Vous savez combien j'ai de profonde amitié pour vous et de profonde admiration pour votre talent ; c'est vous dire combien je trouve légitime que vous désiriez conserver pour vos travaux un temps infiniment précieux et dont, malheureusement, vos élèves n'ont pas toujours mesuré la valeur. J'ai fait, à l'égard de la discipline de la classe, tout ce qu'il m'a été possible de faire. Des punitions avaient été infligées et auraient été appliquées si la visite de M. Bérard au Conservatoire n'avait pas été l'occasion d'une mesure générale de clémence. Personnellement j'étais extrêmement heureux de vous avoir et j'en étais très fier pour notre École, et il y avait de quoi ! Pour le moment je vous prie de ne pas parler encore de votre détermination. Elle sera assez tôt exploitée contre le Conservatoire et contre moi-même. Rendez-moi, je vous prie, le service d'attendre que je sois de retour à Paris —ce sera vers le 16— et que j'aie pu m'occuper de trouver quelqu'un qui ne vous remplacera pas, mais quelqu'un que je puisse mettre à votre place. Je n'avais pas su que vous aviez été souffrant. J'espère que vous êtes tout à fait bien maintenant et que vous profitez du beau séjour de Florence. Mille et mille amitiés de votre dévoué. Le prochain départ de Louis Hasselman a obligé sa sœur à rentrer à Paris. J'ai eu ici, jusqu'à hier, M. Bréval et les Cortot ». Paris, BNF, sig. Nla 305 (201).

y opinión de Marguerite Hasselmans respecto a la dimisión de Dukas, pero por este comentario no debió estar muy de acuerdo con la actitud del músico francés.

Por otro lado, aparecen los posibles motivos de la dimisión de Dukas: la voluntad de dedicar más tiempo a sus trabajos como compositor y problemas de disciplina de los alumnos en la clase de orquesta. Al parecer, hubo unas “penas” a aplicar sobre el alumnado que fueron indultadas por Bérard. Resulta más verosímil el segundo motivo para la dimisión de Dukas. Otro aspecto que también deja ver la carta es la búsqueda de profesor que Fauré estaba realizando esos días, ya que le ruega a Dukas un poco de tiempo para poder encontrar un sustituto y, sin embargo, en la carta firmada a su mujer días antes, el 24 de septiembre, deja muy claro que le va a ofrecer el puesto a d’Indy, una información que le oculta a Dukas. El comentario “no había sabido que usted había estado sufriendo” indica que los problemas de disciplina a los que se alude molestaron personalmente a Dukas. Hemos rastreado este problema en diferentes fuentes y encontramos otra referencia al mismo en una carta de Fauré enviada a Adrien Bernheim precisamente unos meses antes de las cartas anteriormente analizadas, el 14 de abril de 1912:

La dificultad de obtener la exactitud y la disciplina de la casa hace que la clase de orquesta sea tan fatigante que Paul Dukas no seguiría ni un minuto más en su dirección si no fuera por mí. Aun así, es necesario que yo mismo asista a esta clase, en el antiguo Conservatorio, todos los lunes, para que los alumnos mantengan una tranquilidad relativa.¹⁹

Como vemos, los problemas ya se estaban produciendo en el curso académico 1911-1912. Recordemos que aceptó el puesto en 1909 y que inicialmente fue contratado por un periodo de cinco años. Esta situación hizo que, a finales de 1912, Dukas abandonara su puesto y, tras la gestión de Fauré, d’Indy le sustituyera. No hemos encontrado más fuentes que narren esta falta de disciplina por parte de los alumnos de orquesta, pero lo cierto es que Dukas, tras este incidente, no volvió a ejercer la docencia en esta institución hasta 1927, año en el que aceptó el puesto de profesor de composición, un cargo que, como veremos en las

¹⁹ « *La difficulté d’obtenir l’exactitude et la discipline hors de la maison rend la classe d’orchestre si fatigante que Paul Dukas n’en garderait pas une minute de plus la direction si ce n’était par égard pour moi. Encore faut-il que j’assiste moi-même à cette classe, dans l’ancien Conservatoire, tous les lundis, pour que les élèves s’y tiennent en une tranquillité relative* ». París, BNF, sig. 341.

próximas páginas, le reportó muchas más alegrías y que mantuvo hasta su fallecimiento en 1935.

Sin embargo, su vínculo con la institución no se cerró por completo al dejar la asignatura de orquesta en 1912. Dukas fue nombrado Inspector de la enseñanza musical en octubre de 1910,²⁰ cargo que no abandonó al dejar la docencia, y miembro del Consejo Superior de Enseñanza del Conservatorio, en mayo de 1918.²¹

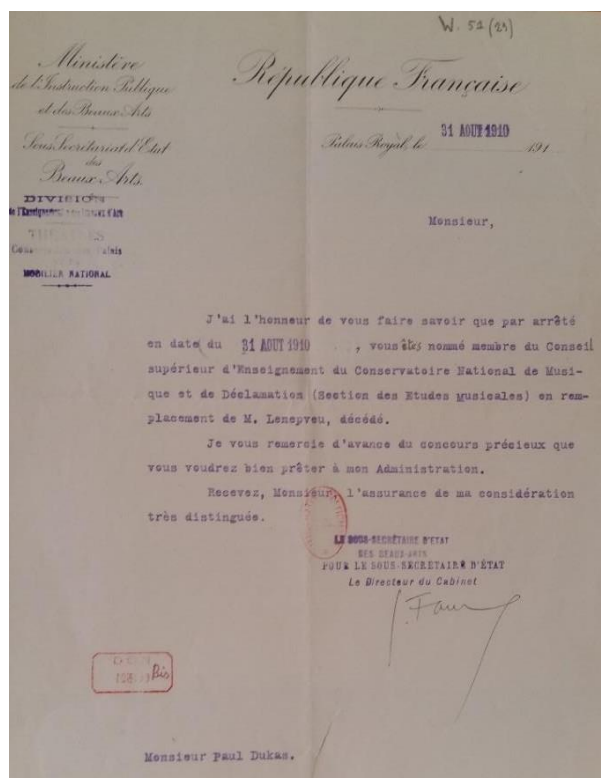


Imagen 2. Nombramiento de Paul Dukas como Inspector de la enseñanza musical.
París, BNF, sig. w. 51 (29).

²⁰ París, BNF, sig. w. 51 (29).

²¹ París, BNF, sig. w. 51 (31).

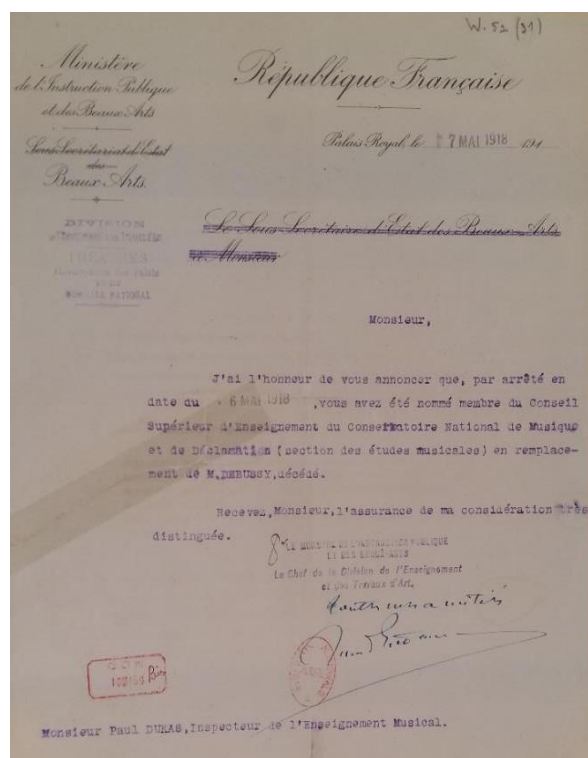


Imagen 3. Nombramiento de Paul Dukas como miembro del Consejo Superior de Enseñanza del Conservatoire de París. París, BNF, sig. w. 51 (31).

El nombramiento como miembro del Consejo Superior de Enseñanza del Conservatorio delata la relevancia de Dukas en la escena musical francesa, ya que llegó a este puesto para suceder nada más y nada menos que a Claude Debussy. En ese momento, 1918, Dukas no estaba ejerciendo como profesor en la institución, y precisamente por ello es muy significativo. Por otro lado, su nombramiento como Inspector de la enseñanza musical se produjo en 1910, apenas un año después de aceptar el puesto de profesor de orquesta y dos años antes de la renuncia al mismo. Este puesto de inspector obligó a Dukas a viajar por todos y cada uno de los Conservatorios de música de Francia durante 17 años, tarea que le permitió conocer muy de cerca el estado de la enseñanza musical en todo el país, al realizar las denominadas “tournées d’inspection”. Entre los fondos personales de Dukas conservados en la Bibliothèque Nationale de France, encontramos numerosos documentos que reflejan sus múltiples viajes y anotaciones realizadas por las diferentes ciudades francesas a las que acudía en calidad de inspector:

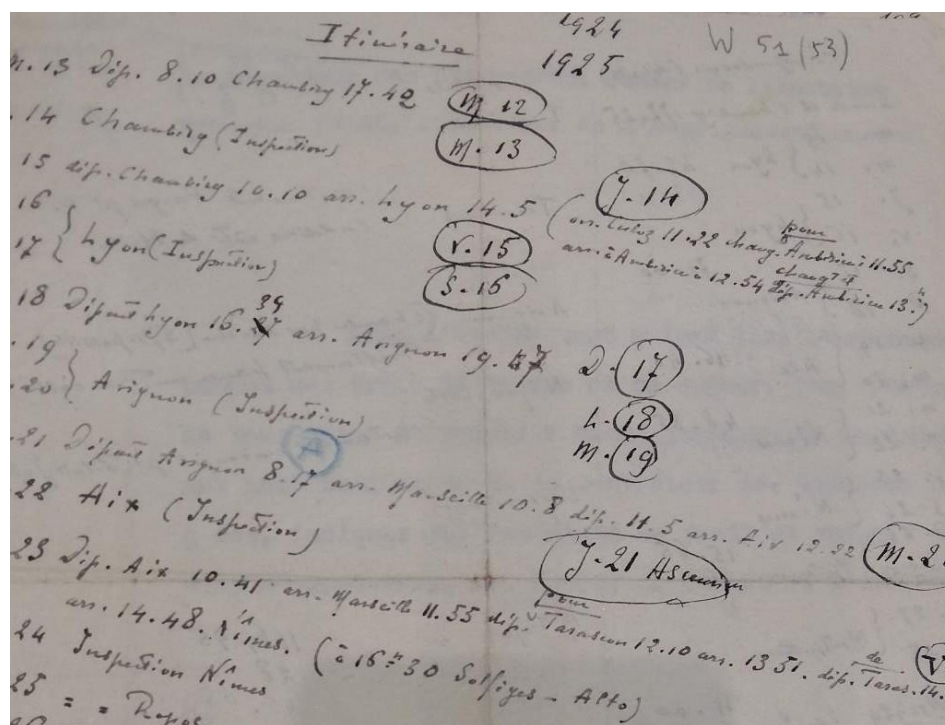


Imagen 4. Itinerario de Inspección para el curso 1924-1925.
París, BNF, sig. w. 51 (53).

Como vemos, aunque Dukas no ejerció la docencia reglada entre 1913 y 1926, sí estuvo muy al tanto del funcionamiento de los conservatorios franceses. En este documento podemos ver un ejemplo de itinerario de inspección de Dukas para el curso 1924-1925.²² Se puede observar la gran cantidad de ciudades que visitó ese curso, así como la planificación de su trabajo. Se conservan también junto a este documento otro tipo de fuentes como las facturas de hotel de esos viajes y los cálculos de gastos que Dukas anotaba minuciosamente para justificar ante la administración. Ejerció este puesto de inspector hasta el año 1927, momento de inflexión en su trayectoria dentro del Conservatoire de París.

Tras estos nombramientos y su paso por la orquesta de la institución de 1909 a 1912, Dukas asumió la asignatura de composición en 1927 e inició así un período de ocho años en el que formó a un importante número de jóvenes compositores, de los cuales saldrían nombres como Olivier Messiaen o Claude Arrieu, a los cuales prestaremos la debida atención en las próximas páginas.

²² París, BNF, sig. w. 51 (53).

1.2. Significado y estrategias publicitarias empleadas por las instituciones

La aparición de la École Normale de Musique se produjo en octubre de 1919.²³ Hasta ese momento, existían en París dos instituciones de referencia: el Conservatoire y la Schola Cantorum. Según la musicóloga Marie Duchêne-Thégarid, en el período de entreguerras nacieron varias escuelas privadas de música para dar acogida a los numerosos artistas extranjeros que acudían a la capital francesa a formarse y que, por política de admisiones, no podían hacerlo en el Conservatoire de París. Duchêne-Thégarid resalta en su tesis doctoral los esfuerzos que Henri Rabaud, director de dicha institución, tuvo que hacer en los años veinte para abrir las posibilidades de admisión a alumnos extranjeros y así poder hacer frente a la competencia que empezó a sufrir la prestigiosa institución pública.²⁴

Entre esas nuevas escuelas privadas de música, las más importantes fueron la École Normale de Musique y el Conservatoire Américain de Fontainebleau. Fundadas en octubre de 1919²⁵ y en julio de 1921 respectivamente,²⁶ estas instituciones ofrecían a los alumnos extranjeros la posibilidad de recibir una formación musical propia de la escuela francesa sin prueba de acceso y sin límite de edad. Estas dos últimas facilidades hicieron que numerosos estudiantes de música de todo el mundo vieran en estas instituciones una gran oportunidad para formarse. Como vemos en el siguiente documento,²⁷ la propia École Normale de Musique publicitaba estas dos ventajas como reclamo en su folleto de presentación anual:

²³ Fayet, Gilles de: *Musique: École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot*. París: Plume, 2002, p. 43.

²⁴ Duchêne-Thégarid, Marie: “Les plus utiles propagateurs de la culture française ? Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l’entre-deux-guerres”. Directores Myriam Chimènes y Robert Frank. Tesis doctoral. Tours, Université François-Rabelais, 2015.

²⁵ Fayet, Gilles de: *Musique: école Normale de musique de Paris Alfred Cortot*. París: Plume, 2002, p. 52.

²⁶ París, AN, sig. F21/5388.

²⁷ París, ENM, Folleto de presentación para el curso 1928-1929.

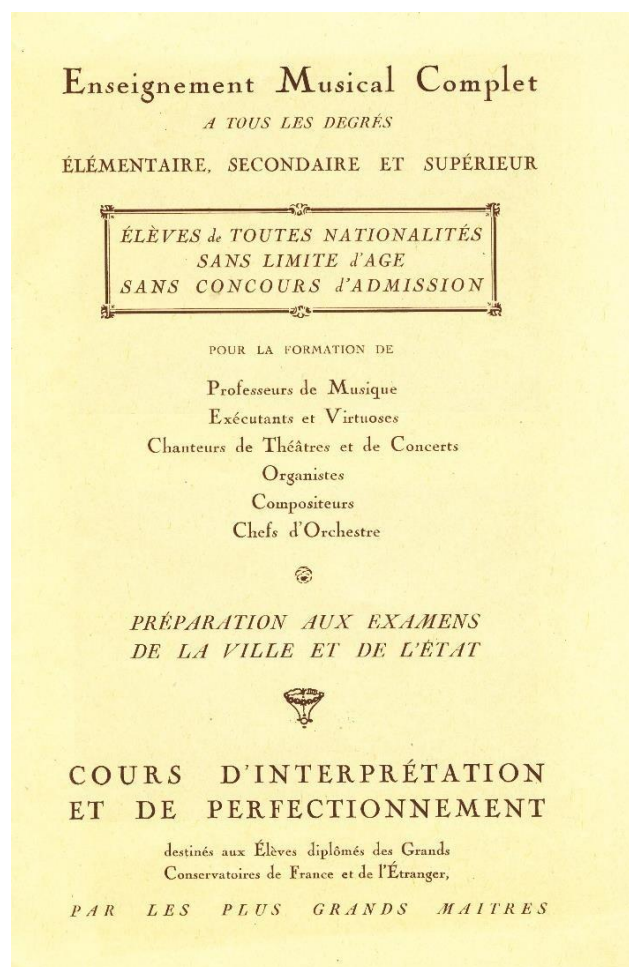


Imagen 5. Folleto de presentación de la École Normale de Musique para el curso 1928-1929. París, ENM, sin signatura.

Pero los folletos como este no eran la única estrategia publicitaria utilizada por la École Normale de Musique. Esta institución contó siempre con un artefacto de mayor alcance: la revista *Le Monde Musical*, publicación dirigida por Auguste Mangeot, cofundador de la escuela junto a Alfred Cortot, y estrechamente vinculada a su actividad, donde se daba cuenta de las novedades del centro educativo. En esta publicación encontramos anunciadas las nuevas clases impartidas por Dukas, a la vez que se especifica que impartirá la asignatura de composición los lunes y jueves, de 10 a 12 horas. Junto a este dato, se informa también sobre los precios del curso en las modalidades de alumno oficial y oyente. En el número de enero de 1926, aparece hasta en tres ocasiones el siguiente anuncio:



Imagen 6. Anuncio publicado en
Le Monde Musical, Núm. 1, París, I-1926, p. 37.

Si nos fijamos en los precios, vemos el alto coste del acceso a sus estudios (750 francos por un trimestre, 1.400 por dos y 2.000 francos por un curso). Si tenemos en cuenta que otras instituciones como el Conservatoire de París y la Schola Cantorum ofrecían matrícula gratuita a alumnos extranjeros que realizaran un examen de admisión,²⁸ la École Normale de Musique se situaba entre las opciones más caras para un estudiante extranjero, solo superado por el Conservatoire Américain de Fontainebleau, cuyos alumnos pagaban 1.200 francos al mes.²⁹ Por tanto, parece bastante evidente que esas facilidades de acceso que ofrecían estas escuelas privadas se hacían pagar con un alto precio de matrícula, mientras que los criterios de acceso de la Schola Cantorum o el Conservatoire de París tenían más que ver con el nivel musical del aspirante que con su capacidad económica.

Otra estrategia publicitaria utilizada por la institución fue dirigida a dar la mayor importancia y trascendencia posibles al fichaje de Dukas como profesor. Como ya hemos demostrado en el primer apartado de este capítulo, Dukas tomó posesión de la plaza de profesor de composición en enero de 1926, sin embargo, el músico francés ya estaba vinculado con la escuela desde sus inicios. De hecho, si revisamos los folletos de la escuela anteriores a 1926, comprobamos que su antecesor impartiendo esta asignatura era Max

²⁸ *La Tribune de St. Gervais*, Año III, Núm. 10 (suplemento), octubre de 1897, p. 18.

²⁹ Duchêne-Thégari, Marie: "Le plus utiles propagateurs de la culture française ? Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres". Directores Myriam Chimènes y Robert Frank. Tesis doctoral. Tours, Université François-Rabelais, 2015, pp. 246-247.

d'Ollone y que Dukas pertenecía al denominado “Comité d'études” de la escuela desde su fundación en 1919.³⁰ Pero lo que realmente nos interesa, es comparar a continuación el folleto de la escuela donde se anuncia a d'Ollone con el que anuncia a Dukas:³¹

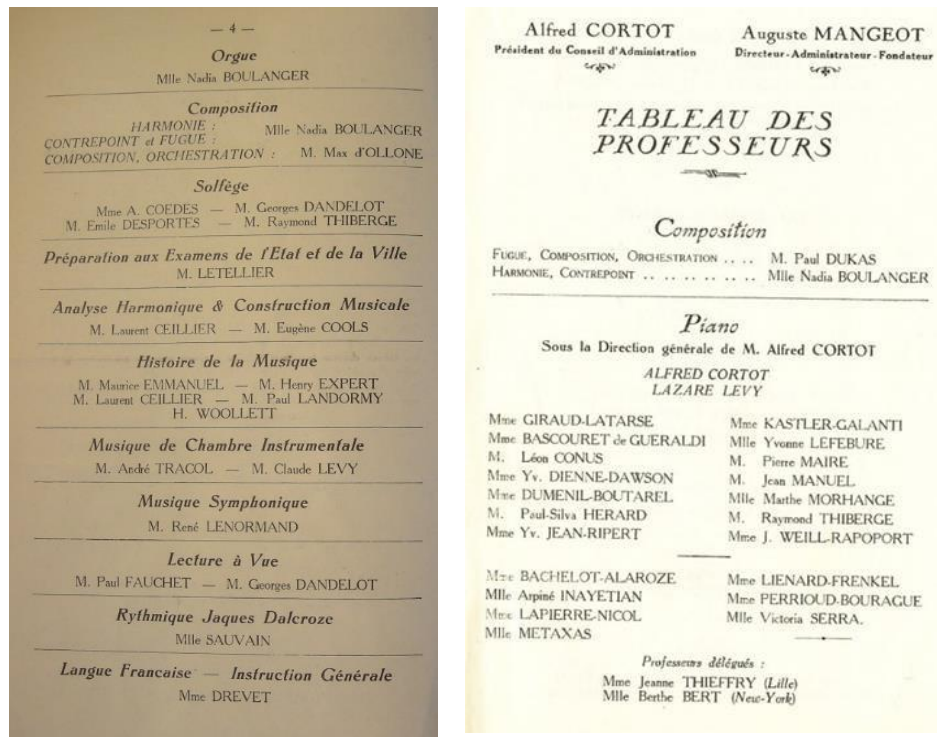


Imagen 7. Folletos de presentación de la École Normale de Musique para los cursos 1924-1925 y 1928-1929. París, ENM, sin signatures.

Como podemos ver, tipográficamente todo está dispuesto para ensalzar el nombre de Dukas tras su llegada, que además desplaza a un segundo puesto a la figura de Boulanger. Algo que no ocurría en el folleto del curso 1924-1925, donde la asignatura de composición y el apellido de Ollone ocupaban el segundo puesto por debajo de la francesa. Parece evidente que la École Normale de Musique sacó toda su artillería propagandística para poner el foco sobre su nuevo “fichaje estrella”.

La estrategia para subrayar la entrada de Dukas en la École Normale de Musique continuó desarrollándose sin descanso en los diferentes números de la revista *Le Monde Musical* del año 1926. En el número del mes de marzo encontramos un extenso artículo

³⁰ París, ENM, informe firmado por Mangeot, 1921.

³¹ París, ENM, folleto de presentación de la ENM para el curso 1924-1925.

titulado “Le cours de composition de M. Paul Dukas à l’École Normale de Musique” y firmado por Gustave Samazeuilh. En él, el autor se expresa en estos términos sobre la llegada de Dukas a la escuela:

[...] nadie podía ser mejor nombrado que Paul Dukas para dirigir la nueva clase de composición de l’École Normale de Musique con toda la autoridad técnica y la liberal clarividencia deseables. Hay que agradecer al señor Mangeot, el activo director de la escuela y a los amigos perspicaces que se vieron en la circunstancia de persuadirlo y convencerlo para venir dos mañanas por semana, calle Jouffroy, a enseñar a los atentos jóvenes alumnos, a los que se unen ciertos oyentes voluntarios que no pueden ser más felices en este periodo de debut, todo aquello que podemos aprender de la música a través del estudio cuidadoso de los procedimientos de escritura y la alta lección que se extrae del estudio profundo de las obras de los grandes maestros. Estén seguros de que esto tampoco es lo que quieren ciertos autodidactas, preocupados por salvaguardar su originalidad y ávidos más que nada por prosperar, aunque a espaldas de los demás.³²

En este fragmento Samazeuilh celebra la llegada de Dukas y agradece a los responsables de tal nombramiento. También desvela la asistencia de alumnos oyentes a las nuevas clases del francés. No deja de ser significativo que publique este artículo, precisamente, en *Le Monde Musical*, revista asociada a la École Normale de Musique.

Este artículo, publicado apenas dos meses después de la llegada de Dukas a la École Normale de Musique, no fue la única reacción a su llegada en la revista mensual dirigida por Mangeot. En el número de septiembre de ese mismo año, *Le Monde Musical* le dedica su portada al nuevo profesor y promete un importante artículo firmado por Robert Brussel para el número de octubre sobre la enseñanza de Dukas:³³

³² « Nul ne pouvait être mieux désigné que Paul Dukas pour diriger la nouvelle classe de composition de l’École Normale de Musique avec toute l’autorité technique et la libérale clairvoyance désirables. Il faut savoir grand gré à M. Mangeot, l’actif Directeur de l’Ecole, et aux amis perspicaces qui s’entremirent en la circonstance d’avoir su l’en persuader et le déterminer à venir deux matinées par semaine, rue Jouffroy, apprendre à d’attentifs jeunes élèves, auxquels se joignent volontiers certains auditeurs bénévoles qui n’en sont plus hélas à cette heureuse période de début, tout ce qu’on peut apprendre de la musique par l’étude soignée des procédés d’écriture et la haute leçon qui découle de la lecture approfondie de l’œuvre des grands maîtres. Soyez assurés que ce n’est pas aussi peu que veulent bien prétendre certains autodidactes, soucieux de sauvegarder leur originalité et pressés avant tout de parvenir, fût-ce sur le dos d’autrui ! ». Samazeuilh, Gustave: “Le cours de composition de M. Paul Dukas à l’École Normale de Musique”. *Le Monde Musical*, París, Núm. 3, 1-III-1926, p. 95.

³³ Portada de *Le Monde musical*, París, Núm. 9, 1-IX-1926.

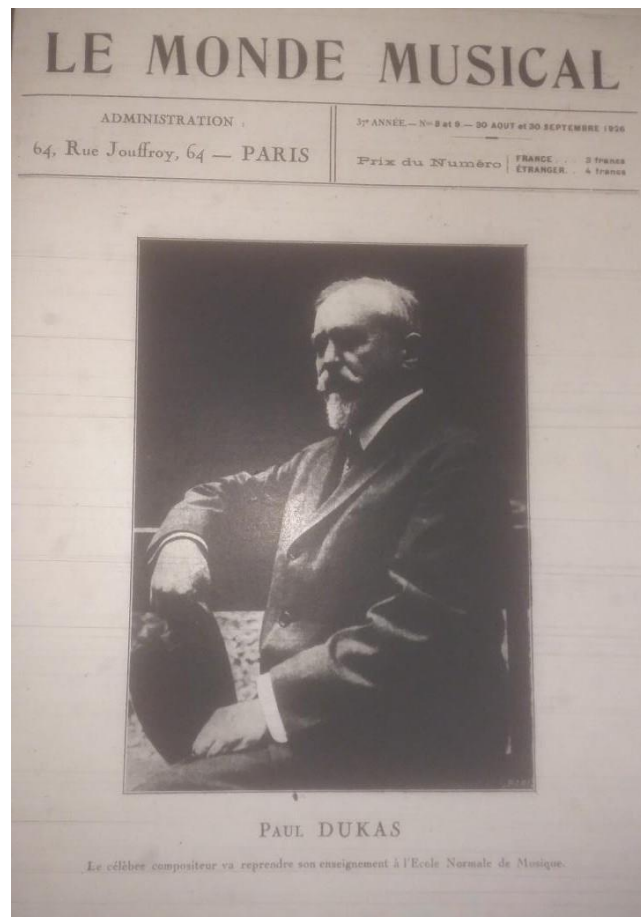


Imagen 8. Portada de *Le Monde musical*, Núm. 9, 1-IX-1926.

Si observamos la foto de portada con detenimiento y desde un punto de vista iconográfico, la postura de Dukas, sentado, de costado y sosteniendo su sombrero mientras mira a cámara, pretende transmitir la imagen de importante personalidad, a modo de retrato de un gran intelectual. Creemos que la elección de esta foto y la colocación de esta en la portada de la revista son una estrategia publicitaria más orquestada por Mangeot, que ocho meses después de la contratación de Dukas, seguía desplegando todas sus armas.

Ya en el siguiente número del mes de octubre, encontramos el artículo de Brussel bajo el título “Notes sur l’enseignement de Paul Dukas”.³⁴ En él, el autor desgana de una forma mucho más profunda que Samazeuilh el pensamiento estético de Dukas y su posible aplicación pedagógica, un asunto que analizaremos con más detenimiento en las próximas

³⁴ Brussel, Robert: “Notes sur l’enseignement de Paul Dukas”, *Le Monde Musical*, Núm. 10, 1-X-1926, p. 14.

páginas de este capítulo. Sin embargo, creemos importante señalar que este artículo formó parte también de esa estrategia publicitaria orquestada por Mangeot desde *Le Monde Musical*.

1.3. Alumnos que pasaron por sus aulas

La simultaneidad con la que Paul Dukas impartió la asignatura de composición en la École Normale de Musique (1926-1935) y en el Conservatoire de París (1927-1935) nos obliga a analizar el alumnado del francés en ambas instituciones. Pero, antes de comenzar con esa tarea, creemos oportuno mostrar sintéticamente quiénes fueron los alumnos españoles de Dukas en este periodo de magisterio reglado, en qué institución estudiaron con él y durante cuánto tiempo:

Alumno	Institución	Periodo
Joaquín Rodrigo	École Normale de Musique	1927-1932
Jesús Arámbarri	École Normale de Musique	1929-1932
María de Pablos	École Normale de Musique	1930-1931
Arturo Dúo Vital	École Normale de Musique	1930-1932
Gustavo Durán	École Normale de Musique	1931
Joaquín Villatoro Medina	École Normale de Musique	1932-1934
Joaquín Nin-Culmell	Conservatoire de París	1932-1935
Bartomeu Oliver i Martí	École Normale de Musique	1935
Francisco Escudero	École Normale de Musique	1935

Tabla 1. Alumnos españoles de Paul Dukas en enseñanzas regladas.³⁵

³⁵ Hemos elaborado esta tabla con diferentes datos recopilados en: París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas y París, AN, sig. AJ/37/496.

Como explicábamos páginas atrás, la inexistencia de un archivo histórico y accesible en la École Normale de Musique nos impide conocer la matrícula de alumnos de cada asignatura y curso de esta institución. Sin embargo, trataremos de reconstruir a continuación las características del alumnado de Dukas a través de las fuentes que hemos conseguido consultar en París: algunos programas de concierto de la École Normale de Musique conservados en la Bibliothèque Nationale de France y las escasas fuentes conservadas en el interior de la propia institución que la investigadora Marie Duchêne-Thégarid nos ha facilitado.

Una de las fuentes de la École Normale de Musique que se conservan en la Bibliothèque Nationale de France son los programas de mano de los conciertos que cada final de curso se celebraban en la escuela para presentar las obras de los alumnos de la clase de composición. Del periodo investigado (1926-1935), tan solo se han conservado los programas de mano de los conciertos celebrados en 1928 y 1931:

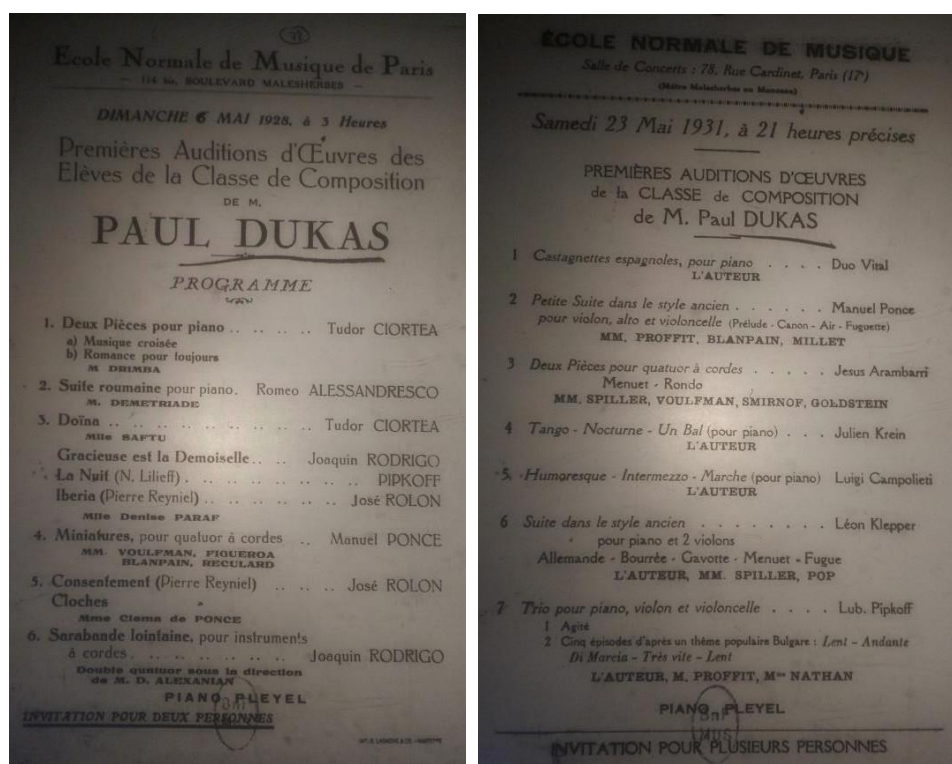


Imagen 9. Programas de mano de los conciertos de final de curso de la asignatura de composición de la École Normale de Musique de 1928 y 1931.
París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

Como podemos ver, el 6 de mayo de 1928 se hizo una audición de las obras de los alumnos de la clase de composición de Dukas. Si nos fijamos en los nombres de los alumnos y en el orden del programa, observamos que Joaquín Rodrigo fue el único alumno español de esa audición y que este fue tratado con cierta predilección, ya que se presentaron dos de sus obras, en lugar de una, y se interpretó como última obra del programa su *Sarabande lointaine*. También observamos en el segundo programa de mano, que se encarga de anunciar las audiciones del curso 1931, los nombres de otros alumnos españoles de Dukas: Arturo Dúo Vital y Jesús Arámbarrí. Por el mes en que se producen ambas audiciones, mayo, podemos deducir que era costumbre en la École Normale de Musique realizar un concierto hacia finales de curso donde los alumnos de la clase de composición de Dukas mostraban sus trabajos. No queremos en este momento adentrarnos en analizar las obras de los compositores españoles que aquí aparecen, tarea que realizaremos en sus respectivos capítulos, donde estudiaremos el caso concreto de cada alumno español de Dukas.

Pero estos conciertos anuales con obras de los alumnos no eran la única toma de temperatura de la clase de composición. La revista *Le Monde Musical* se hacía eco de los resultados de los exámenes que cada año y por cada asignatura tenían lugar en la institución. En el número de julio de 1932 de dicha revista encontramos un extenso artículo donde se detallan los jurados de cada especialidad y los resultados de los alumnos:³⁶

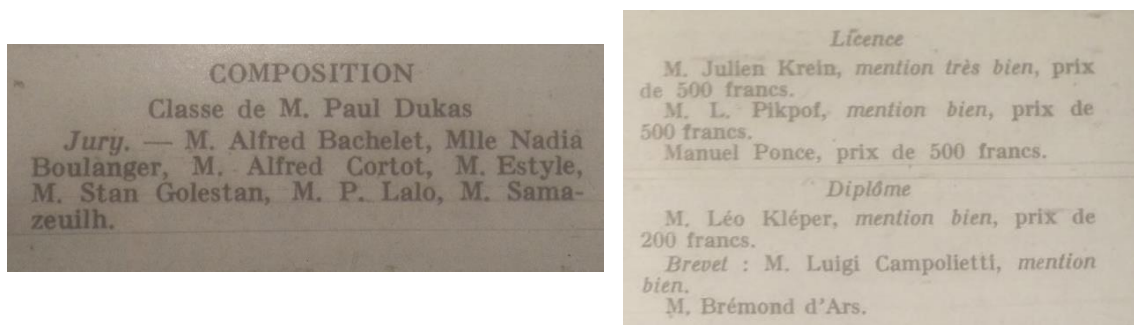


Imagen 10. “École Normale de Musique. Examens de 1932”, Núm. 7, *Le Monde Musical*, 1-VII-1932, p. 249.

Parece evidente que el jurado estaba formado no solo por profesores de la propia institución como Nadia Boulanger o Alfred Cortot, sino que también contaba con personalidades muy importantes del momento como el crítico musical Pierre Lalo. Vemos

³⁶ “École Normale de Musique. Examens de 1932”, Núm. 7, *Le Monde Musical*, 1-VII-1932, p. 249.

también la diferenciación de niveles de “Licence” y “Diplome” y las cantidades con las que eran premiados los alumnos según su resultado.

Si observamos los nombres de los premiados, todos ellos son apellidos de alumnos que aparecen en los programas de mano de los conciertos de 1928 y 1931. Por tanto, las tres fuentes nos sirven para recopilar los nombres del resto de alumnos no españoles de Dukas en esos cursos académicos. A estas debemos sumar otra fuente procedente de la École Normale de Musique y que se trata del único libro de matrícula conservado para la asignatura de composición. Este listado de alumnos matriculados en la asignatura impartida por Dukas corresponde al curso 1928-1929 y en él aparecen la totalidad de los estudiantes que cursaron la asignatura y que, comprensiblemente, son un número mayor que los que presentaron obras en el concierto de fin de curso de 1928. Reproducimos aquí el listado de matriculados:

230 Monsieur Paul Dukas					
M ^r	Berthod (Guy)	Français	1000	A	
	8. rue de Lille. (15 ^e)		(anotación)		
M ^r	Merritt (Lilman)	Américain	2000	E	
	5 rue Forest.				
M ^r	Hammerling (Charles)	Suisse	2000	E	
	42. rue de la Goutte d'Or Villa Poirier.				
M ^r	Mycielski (Sigmund)	Polonais	2000	E	
	44. rue d'Assas (6 ^e)				
	81 rue Vaugouard				
M ^r	Cusson (Gabriel)	Canadien	3000	A	
	30 rue Fontaine		(anotación: voir chart: 15.11.28)		
M ^r	Alexandresco (Noume)	Roumain	1000	E	
	9. rue Léon Cogniet				
M ^r	Haralambis (Dimitrie)	Grec	30		
	64. rue de la Vierge				
	124. rue de la Vierge				
M ^r	Ponce (Manuel)	Mexicain	2.000	E	
	22. rue de la Vierge				
	62. rue de la Vierge				
M ^r	Polon (Jozse)	Mexicain	2000	E	
	56. rue de la Vierge				
M ^r	Demetriade (Alexandre)	Roumain	1000	A	
	107. rue de la Vierge				
M ^r	Alloth (Maurice)	Suisse	2000	E	
	18. rue de la Vierge				
	207. rue de la Vierge				

232 Monsieur Paul Dukas (Suite)					
M ^r	Tabunski (Tolix)	Polonais	2000	E	
	19 rue de Lille.				
M ^r	Pipkoff		2.000	E	
	14. rue de la Vierge 22. rue de la Vierge				
M ^r	Roubakine (Boris)	Russe	2000	E	
	44. rue de la Vierge				
M ^r	Band Bary (Samuel)	Suisse	2000	E	
	96 Avenue des Ternes.				
M ^r	Rodrigo (Joa)		2000	E	
	53. rue du Château d'Eau				
M ^r	(And) Baog (Hual)	Chinois	24	1.000	A
	58. rue de la Vierge				
M ^r	Paynot (Fernand)	Suisse	20	1.000	E
	Hôtel de la Vierge n. de la Chapelle				
M ^r	Pokras (Samuel)	Russe	34		
	60. rue de la Vierge				
M ^r	Arntia (Sever)	Chinois	24		
	51 rue de la Vierge				

Imagen 11. Libro de matrícula de la asignatura de composición para el curso 1928-1929 de la École Normale de Musique. París, ENM, sin signatura.

Como vemos, aparecen hasta veinte alumnos matriculados en la clase de Dukas para el curso 1928-1929, con la nacionalidad y el precio de su matrícula anotados al costado. En el decimosexto puesto del listado aparece Joaquín Rodrigo, que por error es anotado como

Rodrigo [José]. Pero quizá lo más interesante de esta fuente sea la información que nos da de las nacionalidades de los alumnos de la clase. Si unimos los datos aportados por esta fuente a los facilitados por el programa de mano del concierto del curso 1930-1931, podemos intentar reconstruir el listado de alumnos que Dukas tuvo en esos dos cursos académicos y cuantificar la variedad de nacionalidades con las que el maestro francés se encontraba en su aula durante su etapa en la École Normale de Musique:

Alumno	Nacionalidad
Guy Berthod	francés
Lilman Merritt	americano
Charles Hemmerling	suizo
Jigismond Mycielski	polaco
Gabriel Cusson	canadiense
Romeo Alessandresco	rumano
Dimitri Haralambis	griego
Manuel Ponce	mexicano
José Rolón	mexicano
Alexandre Demetriade	rumano
Marguerite Alioth	suiza
Felix Labunski	polaco
Lubo Pipkoff	no consta
Boris Roubakine	ruso
Samuel Band Bovy	suizo
[José] Rodrigo	español
Marcel Bacq	belga
Fernande Peynet	suiza
Samuel Pokran	ruso
Serges Urutia	chileno

Tabla 2. Alumnos de composición del curso 1928-1929.

Alumno	Nacionalidad
Arturo Dúo Vital	español
Manuel Ponce	mexicano
Jesús Arámbarrí	español
Julien Krein	ruso
Luigi Campolieti	italiano
Léon Klepper	rumano
Lubo Pipkoff	no consta
Joaquín Rodrigo	español
María de Pablos	española

Tabla 3. Alumnos de composición del curso 1930-1931.

Aun siendo conscientes de que los datos sobre los alumnos del curso 1930-1931 están con total seguridad incompletos, ya que no se ha conservado el libro de matrícula de ese curso académico, sí que podemos reflexionar acerca de los datos disponibles.

Respecto al curso 1928-1929, es llamativo que en un aula de veinte alumnos nos encontremos con doce nacionalidades distintas, siendo español un único alumno: Joaquín Rodrigo. El cómputo de nacionalidades de mayor a menor cantidad quedaría así: 4 suizos, 2 polacos, 2 rumanos, 2 mexicanos, 2 rusos, 1 francés, 1 americano, 1 canadiense, 1 griego, 1 belga, 1 chileno y 1 español. Como vemos, las estrategias publicitarias de la École Normale de Musique cumplieron su objetivo de intentar captar al mayor número de alumnos extranjeros posibles con la promesa de ofrecerles una formación musical francesa, llegando incluso a captar alumnos de fuera de Europa.

En cuanto al curso 1930-1931, el dato más significativo para nuestro estudio es la coincidencia en el mismo año y asignatura de cuatro compositores españoles: Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbarri, Joaquín Rodrigo y María de Pablos. Las circunstancias y fuentes que atestiguan la presencia de estos cuatro alumnos en el aula de Dukas serán pertinentemente tratadas en los próximos capítulos de esta tesis doctoral, pero aun así consideramos oportuno recalcar aquí el contexto multicultural y la heterogeneidad en la calidad del alumnado que, muy probablemente (recordemos que no existía prueba de nivel para acceder a esta institución y bastaba con pagar el importante precio de la matrícula) caracterizaron la idiosincrasia del aula de Dukas en la École Normale de Musique.

Teniendo en cuenta que el único alumno cubano-español de Dukas en el Conservatoire de París fue Joaquín Nin-Culmell, queremos a continuación analizar cuál fue el alumnado del francés en esta institución. En 1927, Dukas asumía la asignatura de composición e iniciaba así un período de ocho años en el que formó a un importante número de jóvenes compositores, de los cuales saldrían nombres como Olivier Messian o Claude Arrieu. Es muy significativa la clara división de los alumnos de la École Normale de Musique y del Conservatoire de París: en la primera se formaban, esencialmente, alumnos extranjeros, en el segundo, alumnos franceses. Esto explica que la mayoría de los protagonistas de nuestro estudio estudiaron en la École Normale de Musique.

En primer lugar, cabe preguntarse por qué prácticamente la totalidad de los alumnos del Conservatoire de París eran franceses. Marguerite Sablonnière explica en su tesis doctoral³⁷ cuáles eran las condiciones de esta institución para admitir a alumnos extranjeros: 1. Prueba de admisión al inicio del año escolar. 2. Un máximo de dos alumnos extranjeros por clase. 3. Autorización especial del ministro tras haber presentado un certificado de su embajada o consulado correspondiente.

Ante estas difíciles condiciones de acceso, la École Normale de Musique, a principios de 1928, creó en los principales centros musicales del extranjero, unas becas para facilitar que los alumnos de otros países fueran a estudiar a esta institución. Henri Rabaud, director del Conservatoire desde 1920, respondió a este movimiento de la École Normale de Musique con dos decretos: uno, firmado el 5 agosto de 1929, facilitaba la entrada de extranjeros al Conservatoire de París rebajando las exigencias administrativas de los certificados y otro, firmado el 29 julio 1932, que cambiaba la normativa y permitía tres alumnos extranjeros por clase en lugar de dos.³⁸

A pesar de los esfuerzos de Rabaud, el Conservatoire de París continuó siendo un lugar de formación para alumnos franceses y la École Normale de Musique junto al Conservatoire Américain de Fontainebleau, acapararon a los alumnos extranjeros que acudían a París a formarse. Una muestra de clara de ello es que, si revisamos año por año los listados de alumnos matriculados en la clase de Dukas de 1927 a 1935, tan solo encontramos a tres alumnos no franceses: un búlgaro, un chino y un cubano-español.³⁹ En el curso 1932-1933, aparece “Nin” subrayado y con la anotación de “cubain”:

³⁷ Sablonnière, Marguerite: “Le Conservatoire de musique de Paris pendant l’entre-deux guerres”. Directores Marie-Grabielle Soret y Annie Triomphe-Cornilus. Tesis doctoral. Chartes, École national de Chartes, 1996.

³⁸ Sablonnière, Marguerite: “Le Conservatoire...”, p. 139.

³⁹ París, AN, sig. AJ/37/496.

CLASSE DE <i>Composition</i>		M. <i>Dukas</i>			
CONCOURS ET RÉCOMPENSES.	ADMISSION à LA CLASSE.	NOMS DES ÉLÈVES. MM.	ÂGE au 1 ^{er} OCT.	ANNÉES D'ÉTUDES.	OBSERVATIONS.
1 ^{er} Prix 1932 <i>a conc.</i>	24 janv. 1930.	Baillieux	27.11	4 ^e	
<i>a conc. 1931 et 1932</i> <i>a conc.</i>	25 janv. 1931.	+ Dautremet	26.8	3 ^e	
2 ^e Prix 1932 <i>1^{er} D^e</i>	21 nov. 1931.	+ Hubeau	15.3	2 ^e	
<i>a conc. 1932</i> <i>Admis a conc. Absente</i>	1 ^{er} 1931.	M ^{lle} Hartmann (Sylviane)	24.8	2 ^e	
1932. Admis a conc. excusé <i>a conc.</i>	1 ^{er} 1931.	Maillard-Ferger	21.9	2 ^e	
<i>Admis a conc. Absente</i>	6 oct. 1932.	M ^{lle} Metzger	23.10	1 ^e	
<i>a conc.</i>	1 ^{er} 1932.	Nin Cubain	24.	1 ^e	

Imagen 12. Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1932-1933.
París, AN, sig. AJ/37/496.

Ese curso se matricularon siete alumnos en la asignatura de composición impartida por Dukas. Solo uno de ellos era extranjero. Si nos fijamos, en el caso de los alumnos extranjeros, aparece una pequeña anotación inferior entre paréntesis en la que se especifica la procedencia del alumno. Con “Nin” se refiere a Joaquín Nin-Culmell, hijo del compositor Joaquín Nin Castellanos.

En el listado de alumnos del siguiente curso, 1933-1934, aparece un nuevo alumno extranjero junto a Nin-Culmell, un búlgaro llamado Zadikoff: ⁴⁰

⁴⁰ París, AN, sig. AJ/37/497.

CLASSE DE Composition Musicale		M. Paul Dukas			
CONCOURS ET RÉCOMPENSES	ADMISSION à LA CLASSE	NOMS DES ÉLÈVES MM	ÂGE au 1 ^{er} OCT.	ANNÉES D'ÉTUDES	OBSERVATIONS
2 ^d Prix 1933. A conc. 1933	28 Janv. 1930	Chailleur	28.11	5 ^e	Démisionnaire chef de Musique
A conc. 1933. Admise à conc. Culboute	21 Nov. 1931	M ^{lle} Hartmann (Sylviane)	25.8	3 ^e	A conc.
A conc. 1933	1 ^{er} 1931	Maillard. Berger	22.4	5 ^e	
Admise à conc. 1933. Alberte	6 Oct. 1932	M ^{lle} Metzger	24.12	2 ^e	A conc.
A conc. 1933	6 Oct. 1932	<u>Nin</u> Culbain	25	2 ^e	1 ^{er} accessit
	18 Oct. 1933	<u>Zadikoff</u> Bulgare	21.10	1 ^e	A conc.
	29 Nov. 1933	Culbain	28.7	1 ^e	
	1 ^{er} 1933	Woff	20.2	1 ^e	2 ^e accessit
	6 Janv. 1934	Langlais	26.7	1 ^e	2 ^d Prix
	30 Oct. 1933	Alain	22.7	1 ^e	A conc.

Imagen 13. Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1933-1934. París, AN, sig. AJ/37/497.

Este nuevo curso la clase de Dukas recibió a un mayor número de alumnos, pero solo aparecen subrayados en rojo los dos únicos extranjeros: Nin-Culmell y Zadikoff. Ya en el siguiente curso escolar, 1934-1935, último año de Dukas como docente antes de su fallecimiento, observamos cómo se añadió un tercer alumno extranjero: un chino llamado Sien. Nin-Culmell y Zadikoff continuaron estudios con Dukas ese curso, elevando a tres el número de alumnos extranjeros. Recordemos que ese número era el tope de alumnos extranjeros permitido por clase según el decreto de Rabaud firmado en julio de 1932. Mostramos a continuación el listado de alumnos matriculados en el curso 1934-1935.⁴¹

⁴¹ París, AN, sig. AJ/37/498.

CLASSE DE <i>Composition Musicale</i> M. <i>Paul Dukas</i>				
CONCOURS ET RÉCOMPENSES.	ADMISSION à LA CLASSE.	NOMS DES ÉLÈVES. MM.	ÂGE DU 1 ^{er} OCT.	ANNÉES D'ÉTUDES.
A conc. 1933	31 Nov. 1931.	Maillard. <i>Serge</i>	23.9	4 ^e
A conc. 1934	6 Dec. 1932.	M ^{lle} Metzegner	25.10	3 ^e
1 ^{re} Accessit 1934	1 ^{re} 1933.	<i>Nin</i>	26.	3 ^e
A conc. 1934	18 Oct. 1933.	<i>Zadikoff</i>	22.10	2 ^e
2 ^e Accessit 1934	29 Nov. 1933.	<i>Culeck</i>	29.7	2 ^e
2 ^e Prix 1934	1 ^{re} 1933.	<i>Xoff</i>	21.2	2 ^e
A conc. 1934	5 Janv. 1934.	<i>Sangkais</i>	27.7	2 ^e
	30 Sept. 1933.	<i>Alain</i>	23.7	2 ^e
	30 Sept. 1934.	<i>Sautereau</i>	21.	1 ^e
	1 ^{re} 1934.	<i>Sien</i>	23.4	1 ^e

Imagen 14. Alumnos de composición de Dukas en el Conservatoire de París, curso 1934-1935.
París, AN, sig. AJ/37/498.

Estos listados nos muestran también que el único alumno español que estudió con Dukas en el Conservatoire de París fue Joaquín Nin-Culmell. La singularidad de su caso será estudiada con detenimiento en el capítulo 7 de este trabajo, en el que veremos cómo su entrada en el Conservatoire de París se produjo gracias a Manuel de Falla.

Respecto al alumnado francés de Dukas en el Conservatoire de París, no podemos obviar la trascendencia de algunos de sus alumnos. A diferencia de la École Normale de Musique, en este caso sí se han conservado todos los libros de matrícula para la asignatura de composición en el periodo en el que Dukas ejerció como profesor en el Conservatoire de París (1927-1935). Para ser conscientes de la escasa presencia de alumnos extranjeros, señalamos el apellido de estos con un asterisco:

1927-28	1928-29	1929-30	1930-31	1931-32	1932-33	1933-34	1934-35
Duclos	Duclos	Chailleux	Chailleux	Chailleux	Chailleux	Chailleux	Sautereau
Revel	Revel	Robet	Arrieu	Arrieu	Maillard	Maillard	Maillard
Favre	Favre	Favre	Joly	Joly	Metzegnez	Metzegnez	Metzegnez
Duruflé	Desportes	Desportes	Desportes	Dautremez	Dautremez	Auclert	Auclert
Messiaen	Messiaen	Messiaen	Renault	Hubeau	Hubeau	Zadikoff *	Zadikoff *
Hugon	Hugon	Hugon	Robet	Robet	Nin *	Nin *	Nin *
Cartan	Cartan	Cartan	Cartan	Hartmann	Hartmann	Hartmann	Sien *
Vaubourgoing	Vaubourgoing	Vaubourgoing	Dautremez	Maillard		Wolf	Wolf
Barraine	Barraine	Barraine				Langlais	Langlais
Arrieu	Arrieu	Arrieu				Alain	Alain
	Joly	Joly					
	Aubin	Aubin					
	Renault	Renault					

Tabla 4. Alumnos de composición de Paul Dukas en el Conservatoire de París (1927-1935).
París, AN, sig. AJ/37/491-98.

Como podemos observar, en ocho cursos tan solo tres estudiantes extranjeros pasaron por el aula de Dukas: Nin-Culmell (cubano-español), Zadikoff (búlgaro) y Sien (chino). Entre sus alumnos franceses, se encuentran algunos compositores que posteriormente desarrollaron una carrera de gran proyección: Olivier Messiaen, Maurice Duruflé, Elsa Barraine o Claude Arrieu.

Es significativo que Dukas formara durante años a compositores que, posteriormente, tomaron caminos estilísticos tan heterogéneos y al mismo tiempo de gran calidad. Este hecho nos hace intuir que su pedagogía, basada en el estudio de la tradición más clásica, no tenía como objetivo formar a compositores que siguieran una línea estilística concreta, sino dotarles de un conocimiento y libertad que les permitiera encontrar su propia voz como creadores.

Precisamente entre las fuentes conservadas de una de sus alumnas aquel año, Claude Arrieu, encontramos una fotografía⁴² de la clase realizada en el año 1928. En ella podemos ver a algunos de los alumnos que aparecen la tabla nº 4, junto a su profesor Dukas y al director del Conservatorio, Henri Rabaud.

⁴² París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).



Imagen 15. Clase de composición de Paul Dukas. Conservatoire de París, 1928.
París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).

Tras el análisis del alumnado de Paul Dukas en la École Normale de Musique y en el Conservatoire de París, tan solo nos queda abordar el sistema pedagógico empleado en sus clases, un asunto que trataremos a continuación.

1.4. Sistema pedagógico empleado

Una de las primeras fuentes de las que disponemos para conocer cómo articulaba Dukas sus clases en la École Normale de Musique, es un artículo publicado por Samazeuilh en *Le Monde Musical*, en marzo de 1926, apenas dos meses después de su nombramiento como profesor de composición. El autor cita algunos de los trabajos propuestos por Dukas en sus clases, una información que nos permite hacernos una idea de su pedagogía:

Estos son en principio los trabajos aportados por los alumnos oficiales del curso: armonización de corales, exposiciones de fuga, composiciones personales, revisados siempre con una bondad cordial que no excluye ni la clarividencia ni la penetración. Luego viene el estudio al piano de las formas que se han ido

sucediendo en la historia de la música: invenciones, preludios, corales, fugas, tocatas, partituras de J. S. Bach y sus sucesores, formas binarias de Rameau, Couperin, Purcell y los virginalistas del siglo XVII, la aparición progresiva de la forma Sonata con Philip Emanuel Bach, Haydn, Mozart han sido examinadas hasta aquí de la manera más viva y eficaz. Esta lectura de obras del pasado, elegidas con un gusto y un discernimiento muy personal, poniendo a menudo en evidencia alguna página de un maestro ilustre injustamente olvidado, y siendo constantemente interrumpidas por miles de consideraciones tanto históricas como técnicas, poéticas sobre las obras en sí mismas, sobre el ambiente donde ellas se presentan y que abren al oyente horizontes imprevistos, les instruye sobre la necesidad de prepararse fuertemente antes de lanzarse al uso de las grandes formas que no sostienen ni la fuerza de un pensamiento meditado ni la ayuda de una técnica probada, les persuade finalmente de esa verdad esencial de que en arte la forma, lejos de existir en sí misma, es una función de la invención creativa.⁴³

Aquí aparecen algunos de los pilares fundamentales de la visión pedagógica de Dukas: lectura de obras del pasado, estudio de la forma y consideraciones técnicas y poéticas. Dukas incidía en la importancia de la formación clásica e histórica del alumno, entendiendo el estudio de la música desde un punto de vista interdisciplinar, en el que exigía la aplicación de una gran cultura histórica, poética y filosófica para abordar las obras.

La descripción aportada por Samazeuilh es, además, una fuente de primera mano, ya que el autor reconoce en el mismo artículo que él mismo asistió en persona a una de las primeras clases de Dukas en la École Normale de Musique:

⁴³ « Ce sont d'abord des corrections de travaux apportés par les élèves réguliers du cours : harmonisation de chorals, expositions de fugue, compositions personnelles, envisagées toujours avec une bienveillance cordiale qui n'exclut ni la clairvoyance, ni la pénétration. Puis vient l'étude au piano des formes qui se sont succédé dans l'histoire de la musique : inventions, préludes, chorals, fugues, tocatas, partitas chez J. S. Bach et ses successeurs, formes binaires chez Rameau, Couperin, Purcell et les virginalistes de XVII^e siècle, apparition progressive de la forme Sonate chez Philip Emanuel Bach, Haydn, Mozart ont été examinés jusqu'ici de la façon la plus vivante et la plus efficace. Cette lecture des œuvres du passé, choisies avec un goût et un discernement tout personnels mettant souvent en évidence telle page d'un maître illustre injustement oubliée, est sans cesse interrompue, par mille considérations tantôt historiques, tantôt techniques, tantôt poétiques, sur les œuvres en elles-mêmes, sur l'ambiance dont elles découlent, qui ouvrent à l'auditeur des horizons imprévus, l'instruisent sur la nécessité de s'armer fortement avant de se lancer dans l'usage des grandes formes que ne soutiendraient ni la force d'une pensée méditée, ni le secours d'une technique éprouvée, le persuadent enfin de cette vérité essentielle qu'en art la forme, loin d'exister en soi, est fonction de l'invention créatrice ». Samazeuilh, Gustave: "Le cours de composition de M. Paul Dukas à l'École Normale de Musique". *Le Monde Musical*, Paris, Núm. 3, 1-III-1926, p. 95.

Pensé en estas cosas el otro día saliendo de una de las primeras clases, donde el señor Dukas había prodigado en un lenguaje espontáneo y sutil a la vez, sus visiones personales y penetrantes sobre el gran ejemplo de libertad que nos aporta, sobre una apariencia rígida de arte, Johann Sebastian Bach.⁴⁴

La siguiente fuente que nos desvela detalles del sistema pedagógico de Dukas procede también de *Le Monde Musical*. En el número de octubre de 1926, Brussel firma un artículo bajo el título “Notes sur l’enseignement de Paul Dukas”.⁴⁵ En él, el autor desgana de una forma mucho más profunda que Samazeuilh el pensamiento estético de Dukas y su posible aplicación pedagógica. Una de las primeras cosas que defiende el autor en este artículo es la idoneidad de Dukas como profesor:

Antes de que él se convirtiera en profesor, los más jóvenes, los más modernos de nuestros músicos se acercaban con más ganas a Paul Dukas que a cualquier otro maestro de su generación. Esto es, sin duda, porque su obra es la expresión de una naturaleza y no de una doctrina: el caso es que es verdaderamente libre y que, sobre un fondo eterno y quedando en un equilibrio maravilloso, se anticipa probablemente sobre el futuro.⁴⁶

Este comentario de Brussel también deja entrever que Dukas siempre tuvo alumnos privados, algo que nosotros hemos comprobado con el análisis de las relaciones que Dukas mantuvo con Isaac Albéniz, Facundo de la Viña o Manuel de Falla. Además, Brussel hace en estas líneas un alegato a favor de Dukas como músico que se ubica entre la defensa de la tradición y la incorporación de la nueva música, una característica que, paradójicamente, le perjudicó tanto en la recepción de su obra en España, tal y como demostrábamos en el primer capítulo de esta tesis doctoral. Pero más allá de argumentar la elección de Dukas como nuevo

⁴⁴ « Je songeais à ces choses l'autre jour en sortant d'un des premiers cours, où M. Dukas avait prodigué dans le langage spontané et subtil tout ensemble qui est le sien, des vues personnelles et pénétrantes sur le grand exemple de liberté que nous apporte sous son apparence rigide l'art d'un Jean Sébastien Bach ». Samazeuilh, Gustave: “Le cours de composition de M. Paul Dukas à l'École Normale de Musique”. *Le Monde Musical*, París, Núm. 3, 1-III-1926, p. 96.

⁴⁵ Brussel, Robert: “Notes sur l’enseignement de Paul Dukas”, *Le Monde Musical*, Núm. 10, 1-X-1926, p. 23.

⁴⁶ « Avant même qu'il ne professât, les plus jeunes, les plus modernes de nos musiciens se rapprochaient plus volontiers de Paul Dukas que de tout autre maître de sa génération. C'est, sans doute, parce que son œuvre est l'expression d'une nature et non pas d'une doctrine : c'est qu'elle est vraiment libre et que, sur un fonds éternel et tout en demeurant dans un merveilleux équilibre, elle anticipe vraisemblablement sur l'avenir ». Brussel, Robert: “Notes sur l’enseignement de Paul Dukas”, *Le Monde Musical*, Núm. 10, 1-X-1926, p. 23.

profesor, Brussel hace un interesante análisis de cuál es la base fundamental del magisterio de Dukas, que no era otra que su defensa de la forma sometida a la idea musical:

A decir verdad, Paul Dukas no ha dado jamás a la forma otra importancia que la de un crisol donde se elaboran, se calientan y se disocian las ideas; donde estas se materializan, explotan en gavillas brillantes, se convierten en polvo o se funden en vapores. Él dice que una obra maestra lleva en sí misma su forma perfecta y que si se basa en los diferentes modelos que le han precedido entonces está de acuerdo con la naturaleza poética de las ideas, de su carácter, su diseño y que así las hace prevalecer. [...].

Esta unión íntima de la forma y del fondo y la preferencia evidente que él le da a la segunda sobre la primera, Paul Dukas la muestra en la manera en la que ha concebido el programa del segundo año de asignatura. El año pasado, ha estudiado el coral y la sonata. Durante el curso que va a comenzar, estudiará la música de cámara. Encontramos ahí las formas que posee en común con la sonata. El maestro, suponiéndolas conocidas, volverá a ellas accidentalmente.

Él hará llevar su enseñanza sobre otra cosa, que es la vida misma de la música: sobre aquello que hemos registrado dentro de esos marcos fijos de los músicos sobre los cuales analizará su producción, sobre su forma de pensar en relación con estos límites preestablecidos, sobre la manera en que ellos estaban allí parteados, sobre la actitud que ellos tomaron ante estas barreras consideradas inmutables, sobre los esfuerzos que han hecho para acomodarse, y después para superarlas, sobre los procesos gracias a los cuales, engañando a la vigilancia de sus guardianes, han roto finalmente los diques, aun a riesgo de tragarse los muelles, de hundir y de entender las frases seguras a los marineros en peligro.

Él mostrará las reacciones de la música ante los cambios de la inteligencia humana, del gusto, de las condiciones históricas y sociales; cómo la música pura ha sentido los efectos -en su forma, su acento, su armonía- del desarrollo del teatro y de la literatura. Él mostrará, como ya lo ha hecho con Bach, el punto de equilibrio donde, en las obras maestras, la forma se incorpora a los fondos y se convierte a su vez en expresión del genio.

El sentimiento transfigura todo y no debe estar en la forma. Es entonces ella verdaderamente bella y digna de estudio. En ella reside el complejo secreto de las obras maestras. Su apariencia exterior, su aprobación, su ingenio, su novedad física son perecederas. Solo el sentimiento las hace inmortales. Estas son, de una

manera general, las bases profundas sobre las que se basa la enseñanza de Paul Dukas.⁴⁷

Como vemos, Brussel no solo explica la esencia del pensamiento estético de Dukas, sino que da datos concretos sobre el programa pedagógico que ha preparado para los dos primeros cursos de composición en la École Normale de Musique: el coral, la sonata y la música de cámara.

Brussel intenta explicar, además, cuál es el concepto fundamental que Dukas trata de transmitir en sus clases: la forma sometida a la idea musical. Es decir, la personalización de los esquemas formales, que no deben mantenerse como moldes rígidos, sino adaptados y modificados según las ideas que se quieran expresar. Y precisamente por ello, el camino que Dukas mostraba a sus alumnos para alcanzar esa personalización de los esquemas formales no era otro que el estudio y dominio profundo de la forma. En esta concepción de la forma de Dukas, es interesante leer la advertencia sobre la emoción: “el sentimiento transfigura todo y no debe estar en la forma”. Una constatación de este rechazo de Dukas al sentimiento en la forma musical, son los reproches que solían originar sus obras entre la crítica musical, donde, como ya demostramos en el capítulo dedicado a la recepción de su obra en España, se repetían con frecuencia las acusaciones de músico frío, impersonal, alejado de toda emoción y sentimiento.

⁴⁷ « *A vrai dire, Paul Dukas n'a jamais donnée à la forme d'autre importance que celle d'un creuset où s'élaborent, s'échauffent et se dissocient les idées ; où elles se matérialisent, éclatent en gerbes lumineuses, s'égrenent en poussière ou fondent en vapeurs. Il dit volontiers qu'un chef d'œuvre porte en soi sa forme parfaite, si différente qu'elle soit des modèles qui l'ont précédé puis qu'elle s'accorde avec la nature poétique des idées, leur caractère, leur dessin et qu'elle les a fait prévaloir. [...]. Cette union intime de la forme et du fonds et la préférence évidente qu'il accorde au second sur la première- Paul Dukas la marque dans la façon dont il a conçu le programme de la deuxième année de son cours. L'an passé, il a étudié le choral et la sonate. Durant la saison qui va s'ouvrir, il étudiera la musique de chambre. On y trouve des formes qu'elle possède en commun avec la sonate. Le maître, les supposant connues, n'y reviendra qu'accidentellement. Il fera porter son enseignement sur tout autre chose, qui est la vie même de la musique : sur ce qu'ont inscrit dans ces cadres fixes les musiciens dont il analysera la production ; sur leur pensée dans ses rapports avec ces limites préétablies ; sur la manière dont ils l'y ont tout d'abord enfermée ; sur l'attitude qu'ils ont prise devant ces barrières jugées immuables ; sur les efforts qu'ils ont tenté pour s'en accommoder, puis pour les franchir ; sur les procédés grâce auxquels, trompant la vigilance de leurs gardiens, ils ont enfin rompu les digues, au risque d'engloutir les jetées, de submerger les mûles et d'éteindre les phares secourables aux marins en péril. Il montrera les réactions de la musique devant les variations de l'intelligence humaine, du goût, des conditions historiques et sociales ; comment la musique pure a ressenti les effets – dans sa forme, son accent, son harmonie- du développement du théâtre ou de la littérature. Il montrera, comme il l'a déjà fait pour Bach, le point d'équilibre où, dans les chefs d'œuvre, la forme s'incorpore au fonds et devient à son tour expression du génie. [...]. Le sentiment transfigure toute chose et il doit y avoir sentiment jusque dans la forme. C'est alors qu'elle est vraiment belle et digne d'étude. En lui réside le ressort secret des chefs d'œuvre. Leur apparence extérieure, leur agrément, leur ingéniosité, leur nouveauté physique sont périssables. Lui seul les faits immortels. C'est, d'une manière générale, sur ces bases profondes qu'est fondé l'enseignement de Paul Dukas ».* Brussel, Robert: “Notes sur l'enseignement de Paul Dukas”, *Le Monde Musical*, Núm. 10, 1-X-1926, pp.24-25.

Otra de las pistas acerca de cuáles eran los temas tratados en las clases de Dukas la encontramos en una fuente bastante posterior en el tiempo, más concretamente una carta enviada a Charles Koechlin en los años treinta, donde el propio Dukas le agradece el envío de su tratado sobre la fuga y le hace algunos comentarios sobre sus virtudes y defectos a la hora de utilizarlo con sus alumnos. No olvidemos, además, que Dukas era un enorme defensor del estudio de las formas clásicas (fuga, sonata...). La carta, firmada el 17 de abril de 1933, expresa así la opinión de Dukas:

Querido colega,

No podía ir más lejos la importantísima obra sobre la Fuga que ha tenido la amabilidad de enviarme con una dedicatoria que, creo, es muy sensible. [...]. Me he detenido, para empezar, en aquellos puntos más delicados, a la vista de las dificultades que les presentan a los alumnos. Sus ejemplos y explicaciones les darán el máspreciado servicio a aquellos que son músicos. Los otros continuarán trabajando mecánicamente sin jamás llegar a algo más que un resultado escolar. Al menos, si son más inteligentes que dotados, lo que ocurre es que ellos mismos, comprendiendo lo que son capaces de escribir siguiendo su ejemplo, sabrán juzgar mejor la diferencia que hay en música, como en cualquier otro arte, entre querer y poder, y tal vez no habrá prestado usted menos servicio a aquellos que en mi experiencia, a menudo son, por desgracia, los más trabajadores.⁴⁸

Deducimos por la fecha de la carta que Dukas se está refiriendo al *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* obra esencial sobre la fuga escrita por Koechlin.⁴⁹ Dukas debió de recibir esta obra por parte de su autor antes de su publicación oficial en 1933, y, a la luz de las palabras de Dukas, él mismo debió de utilizarla de forma inmediata con sus alumnos, lo que demostraría la continua actualización bibliográfica y metodológica de Dukas para la

⁴⁸ « Mon cher confrère, Je n'ai pu que parcourir jusqu'ici le très important ouvrage sur la Fugue que vous avez eu l'amabilité de m'adresser avec un mot d'ami auquel je suis croyez-le bien sensible. [...]. Je me suis arrêté, pour commencer, à quelques points dont je sais la délicatesse, au regard des difficultés qu'ils présentent aux élèves. Vos exemples et vos explications leur rendent le plus précieux service du moins à ceux qui sont musiciens. Les autres continueront à travailler mécaniquement sans jamais parvenir qu'à un résultat scolaire. Tout au moins, s'ils sont plus intelligents que dotés, ce qui arrive, ceux-là mêmes, en comprendront ce qu'ils sont capables d'écrire à vos exemples, sauront-ils mieux juger de la différence qu'il y a en musique, comme en tout autre art, entre vouloir et pouvoir et peut-être n'aurez-vous pas moins rendu service à ceux-là qu'aux autres bien que d'après mon expérience, ils soient souvent, hélas, les plus travailleurs! ». París, Mediateca Mahler, sig. Koech.

⁴⁹ Koechlin, Charles: *Étude sur l'écriture de la fugue d'école*. París: Éditions Max Eschig, 1933.

preparación de sus clases. Además, tratándose de un libro sobre una de las formas clásicas por excelencia, no es de extrañar que el francés lo utilizara con sus alumnos de composición.

La insistencia en el análisis de obras maestras del repertorio clásico fue otra de las piedras angulares de la pedagogía de Dukas. Ya en 1935, con motivo del inesperado fallecimiento del francés, *Le Monde Musical* publica dos artículos “in memoriam” que suponen los dos últimos testimonios de su paso por la escuela. El primero de ellos, firmado por Alfred Cortot, resume y agradece su aportación como profesor a la École Normale de Musique:

Tanto en el Conservatorio como en la École Normale de Musique, él se esforzó por inculcarles los principios de alta honestidad y reflexión que le dirigían a él mismo. [...]. Sus brillantes comentarios acompañaban el análisis de obras maestras que él les proponía como modelos para trabajar... [...].⁵⁰

Unos meses más tarde, en el número de julio de la misma revista, se publicó la extensa conferencia en memoria de Paul Dukas que dio Maurice Emmanuel en la École Normale de Musique, apenas dos meses después de su fallecimiento y en la que mandaba un mensaje a sus alumnos que resumía la aportación pedagógica de Dukas:

Para terminar, me dirijo a sus alumnos, a quienes están dedicados los pensamientos que sobreviven de su maestro. Ellos se reúnen esencialmente en este, que los resume todos: No hay más que un arte: ¡la poesía! Palabras, colores, líneas y sonidos componen su corona. Los diamantes falsos que afianzan las teorías son meros guijarros que la moda y el interés del día sustituyen de vez en cuando o que se caen con la edad.

Vuestro maestro os lega así un viático de una fuerza inagotable y que puede fortalecer toda vuestra carrera. Desafortunadamente, la presencia de este buen maestro nos falla y, como ha dicho M. André George, ella sola, y aunque el músico fue voluntariamente, obstinadamente silenciado, ha sido una fuerza y una fuente de esperanza. Si, a la edad que yo tengo, casi no puedo vivir, pensando en mi amigo, con dolorosos y muy queridos recuerdos, vosotros, los jóvenes, inspiraos tanto en sus preceptos como en sus ejemplos. ¡Sabed querer, sabed

⁵⁰ « *Tant au Conservatoire qu'à l'École Normale de Musique, il s'efforçait de leur inculquer les principes de probité hautaine et réfléchie qui le dirigeaient lui-même. [...] Ses lumineux commentaires dont il accompagnait l'analyse des chefs d'œuvre qu'il leur proposait comme modèles de leurs travaux* ». Cortot, Alfred: “Paul Dukas”, Núm. 5, *Le Monde Musical*, 1-V-1935, p. 152.

elegir, sabed amar! Él os ha dicho lo que debe ser el objeto de vuestro amor: la poesía. De esta palabra él ha hecho surgir un mundo... Mundo ideal donde ha vivido su sueño mientras actuaba como hombre de bien, proporcionando regalos maravillosos de su espíritu y de su corazón.⁵¹

Con este precioso final, Emmanuel terminaba su conferencia en la École Normale de Musique, ante probablemente un gran número de alumnos de Dukas. En él se mencionan dos aspectos fundamentales del pensamiento de Dukas: la necesaria fusión entre técnica e inspiración, entre forma y contenido. En un periodo en que surgieron muchos músicos autodidactas, carentes de esa base técnica, Dukas proponía a sus alumnos una solución de compromiso con el estudio.

El segundo aspecto que resalta Emmanuel como modelo para sus alumnos es el silencio “voluntario y obstinado” que Dukas ejerció tantas veces. Con este comentario, pone de relieve la escasa producción del compositor, cuantitativamente hablando, y los periodos vitales del mismo en los que no estrenó ninguna composición.

Debemos adentrarnos ahora en los testimonios conservados de lo ocurrido en aquella aula de composición. Dos de sus alumnas en el Conservatorio, Claude Arrieu⁵² y Elsa Barraine,⁵³ dejaron por escrito en algunos artículos y publicaciones un recuerdo de sus años de formación con Dukas. Con motivo de un homenaje al compositor tras su fallecimiento, una de sus alumnas, la compositora Claude Arrieu, escribió un extenso y bello texto titulado “Souvenirs”. En él, deja diversos testimonios sobre la faceta de Dukas como profesor. Rescatamos a continuación algunos fragmentos interesantes de este texto:

⁵¹ « Pour finir, je m'adresse à ses élèves, à qui sont dédiées les survivantes pensées de leur maître. Qu'ils recueillent essentiellement celle-ci, qui les résume toutes : Il n'y a qu'un art : la poésie ! Paroles, couleurs, lignes et sons lui composent sa couronne. Les pierres fausses qui enchâssent les théories, sont de simples cailloux que la vogue et l'intérêt du jour remplacent de temps en temps ou qui tombent avec l'âge. Votre maître vous lègue ainsi un viatique d'une inépuisable vigueur et qui peut conforter toute votre carrière. Hélas ! la présence de ce bon maître nous fait défiant et, comme l'a dit M. André George, à elle seule, et bien que le musicien se soit volontairement, obstinément imposé silence, elle était une force, et une source d'espoirs. Si, à l'âge où je suis, je ne puis guère vivre, en pensant à mon ami, que de douloureux et trop chers souvenirs, vous, les jeunes, inspirez-vous de ses préceptes comme de ses exemples. Sachez vouloir, sachez choisir, sachez aimer ! Il vous a dit quel doit être l'objet de votre amour : la poésie. De ce mot là il fait jaillir un monde... Monde idéal où il a vécu son rêve tout en agissant en homme de bien, prodigue des dons magnifiques de son esprit et de son cœur ». Emmanuel, Maurice: “Conférence à la mémoire de Paul Dukas”, Núm. 7, *Le Monde Musical*, 1-VII-1935, p. 226.

⁵² París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).

⁵³ Barraine, Elsa: “Olivier Messiaen, notre camarade de chez Dukas”, *Le Conservatoire*, Núm. 32, abril 1954, pp. 18-21.

En los inicios de la clase, la toma de contacto fue difícil –todo el pequeño grupo fue examinado por su crítica implacable– y sin consideración, él arrojó a todo el mundo al más grande desorden, distribuyendo trabajos imprevistos y formidables. [...]. Aparte del aspecto técnico, la investigación del objetivo estético o filosófico de una obra le ocupaba mucho más. “¿La música? decía frecuentemente, ¿qué es eso? Pero ¡el hombre!... ¡el hombre! [...]. Hablaba poco de sí mismo, raramente de su obra [...] había visitas a su casa y el mejor momento era cuando abría su biblioteca y nos poníamos los bolsillos llenos de libros. [...]. Sabía que la mejor parte de su enseñanza eran esos momentos en los que, subido a una silla y navegando por los estantes para nosotros, hojeaba a un autor, leía una frase, aquella que podía, justo en ese instante, aclarar ciertos problemas en el sentido de cada uno.”⁵⁴

Varios aspectos de su sistema pedagógico salen aquí a la luz: en primer lugar, su carácter crítico con los trabajos de sus alumnos y en segundo, la atención prestada a los aspectos estéticos, filosóficos y literarios por encima de los técnicos. Este apunte es muy interesante, ya que si ha habido una idea repetida en la historiografía musical sobre Dukas ha sido su magisterio técnico a nivel orquestal. Sin embargo, vemos cómo su alumna Arrieu recuerda que los aspectos estéticos y literarios ocupaban “mucho más” tiempo en sus clases que los puramente musicales.

Sumamos un testimonio más de esa clase que nos aporta otra de sus alumnas: Elsa Barraine. En un artículo publicado en los años 50 con el objeto de hablar de Messian, su compañera recuerda la época en que ambos fueron alumnos de Dukas:

Fue en noviembre de 1927 cuando Paul Dukas comenzó sus cursos de composición en el Conservatorio. Su llegada causó una fuerte impresión sobre nuestros jóvenes espíritus. Desde la primera clase, él nos había “regado” con algunas palabras, ciertas, o casi exactas, pero que no eran aquellas que esperábamos. Faltaba que más tarde Dukas comenzara un largo trabajo de

⁵⁴ « Dans les débuts de la classe, la prise de contact fut difficile – tout le petit groupe fut passé au crible de sa critique implacable, et sans considération, il jeta tout le monde dans le plus grand désarroi en distribuant des travaux imprévus et redoutables. [...]. En dehors du côté technique, la recherche du but esthétique ou philosophique d’une œuvre l’entraînait beaucoup plus. “La musique ? disait-il souvent, qu’est-ce que c’est ? Mais, le bonhomme!... le bonhomme!...” [...]. Il parlait peu de lui-même, rarement de son œuvre [...]. Il y avait les visites chez lui et c’était la belle heure quand il ouvrait sa bibliothèque et qu’on repartait les poches pleines de livres. [...]. Il savait que la meilleure part de son enseignement était ces moments où, grimpé sur une chaise et parcourant les rayons pour nous, il feuilletait un auteur, lisait une phrase, celle qui pouvait juste à cet instant éclaircir certains problèmes dans le sens de chacun ». París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).

acercamiento benévolo, lleno de tacto, de gentileza y de perspicacia para aflojarnos, engatusarnos, hacernos comprender, porque nosotros no sabíamos nada todavía, faltaba aprender a leer, a escuchar, a analizar y... a escribir. Nosotros éramos aquellos que cultivábamos con delicia (tras la clase de fuga), una pseudo-libertad de escritura sobre forma de arpegios, instrumentaciones verticales, a la vez infladas y delgadas, las bellas armonías, la forma liberada y quijotesca, todo eso fue calificado sin contemplaciones de “música para banquetes de boda”.⁵⁵

Como vemos, los recuerdos de Elsa Barraine coinciden en varios puntos con los de Claude Arrieu: ambas reconocen una primera toma de contacto difícil con la clase que poco a poco mejoró. También resalta Barraine las tareas en las que insistía Dukas en sus clases “aprender a leer, a escuchar, a analizar y.... a escribir”. Es destacable también el comentario “música para banquetes de boda” con el que Dukas calificaba algunos trabajos de sus alumnos y que demuestra el nivel de ironía de su personalidad y su crítica hacia músicas efectistas y menos reflexivas. Elsa Barraine fue una de las alumnas más prolíficas de Dukas, llegando a ser Primer Premio de Roma en 1929, año en el que precisamente se encontraba estudiando con Dukas en el Conservatorio. Barraine mantuvo una fuerte relación de amistad con su maestro y conservó el contacto con él muchos años después de haber pasado por su clase. Entre las fuentes del compositor conservadas en la Médiathèque Musicale Mahler encontramos la siguiente fotografía de ambos:⁵⁶

⁵⁵ « Ce fut en novembre 1927 que Paul Dukas commença ses cours de composition au Conservatoire. Son arrivé avait fait une forte impression sur nos jeunes esprits. Dès la première classe, il nous avait « douchés » par quelques paroles, certes, o combien exactes, mais qui n'étaient pas celles que nous attendions. Il fallait que par la suite Dukas entreprit un long travail d'approche bienveillante, plein de tact, de gentillesse et de perspicacité pour nous « décoincer », nous amadouer, nous faire comprendre, pourquoi nous ne savions rien encore, qu'il fallait apprendre à lire, à écouter, à analyser, et... à écrire. Nous étions quelques-uns, alors qui cultivions avec délices (après les classes de fugue), une pseudo-liberté d'écriture sous forme d'arpèges, d'instrumentations verticales, à la fois gonflées et maigres, les belles « harmonies », la forme lâchée et donquichottesque, tout cela fut qualifié sans ménagement de « musique pour messe de mariage ». Barraine, Elsa: “Olivier Messiaen, notre camarade de chez Dukas”, *Le Conservatoire*, Núm. 32, abril 1954, pp. 18-21.

⁵⁶ París, Médiathèque Musicale Mahler, sig. Fonds Dukas.



Imagen 16. Elsa Barraine y Paul Dukas.
París, Médiathèque Musicale Mahler, sig. Fonds Dukas.

Elsa Barraine coincidió en el aula de Dukas con Olivier Messiaen. Precisamente este fue alumno del francés durante los tres primeros años del compositor en la institución. Messiaen reflexionaba así sobre su maestro en una pequeña nota de prensa que decidió publicar al conocerse la noticia de su fallecimiento:

Todos han reconocido la nobleza de su vida, su desinterés, su lealtad, su bondad para los jóvenes. La lectura apasionada de los grandes filósofos había desarrollado en él, y por tanto en su música, esa paz, esa altura serena de la que sus alumnos estamos todavía impregnados y ese sentimiento de la verdad inalcanzable e invisible que es el fondo mismo de su obra.⁵⁷

Estas palabras de recuerdo de Messiaen nos dan la pista sobre otra de las piedras angulares de la pedagogía de Dukas: la formación filosófica de sus alumnos. Si con el testimonio de Arrieu y Barraine nos informábamos sobre la insistencia en la lectura de Dukas,

⁵⁷ « Tous ont reconnu la noblesse de sa vie, son désintéressement, sa loyauté, sa bonté pour les jeunes. La lecture passionnée des grands philosophes avait développé en lui, autant que la musique, cette paix, cette hauteur seraine dont ses élèves sont encore imprégnés et ce sentiment de la vérité insaisissable et invisible qui est le fond même de son œuvre ». Messiaen, Olivier: “Paul Dukas”. París, BNF, sig. Vm.dos 8 (64).

parece que la filosofía y el conocimiento de los grandes pensadores era una de las actividades habituales propuestas por el músico en su aula.

Cuanto más testimonios de alumnos conocemos, más intuimos un sistema pedagógico multidisciplinar, en el que el peso de la literatura, la poesía o la filosofía jugaban un papel tan importante como la orquestación o el análisis musical en sus clases. Es decir, una formación integral que entendía la creación artística como una actividad dependiente del conocimiento de todas las artes y saberes.

Otra fuente interesante la encontramos entre los fondos del compositor. En un documento mecanografiado y sin firmar, encontramos anotadas frases pronunciadas por Dukas durante sus clases.⁵⁸ Bajo el título “*Quelques reflexions faites par Paul Dukas à sa classe du Conservatoire, de Janvier 1934 à Avril 1935*” encontramos anotados varios comentarios sobre temas musicales muy diversos y aunque la mayoría de ellos son breves, graciosos e ingeniosos, no desarrollan ninguna idea en concreto. En algunos de esos breves comentarios da su opinión acerca de algunos compositores y de algunas escuelas compositivas. Mostramos a continuación algunos de ellos:

Con Beethoven, la melodía pasa al primer plano, con Mozart, todo viene junto, y con Bach, es el milagro. [...] A propósito del grupo de los 6: ellos han querido hacer la armonía a hachazos, pero las armonías y las piezas han sido llevadas. [...] A propósito de Rimsky-Korsakov: es una alfombra persa, un poco comida por las polillas. [...] Hablando de la joven escuela rusa: son gente que quiere desarraigar la tierra a fuerza de bemoles. [...] Sobre los modernos alemanes: hacen una forma de gigantismo hipertrofiado.⁵⁹

Por supuesto, se tratan de comentarios muy breves y no se puede extrapolar su opinión a raíz de ellos. Sin embargo, creemos que son un buen ejemplo del ingenio y el tono humorístico utilizado en sus clases. Al parecer, Dukas era muy exigente con sus alumnos,

⁵⁸ París, BNF, sig. W.51 (97).

⁵⁹ « *Chez Beethoven, la mélodie passe au premier plan, chez Mozart, tout vient ensemble, et chez Bach, c'est le miracle. [...] A propos du grup des six: Ils ont voulu faire de l'harmonie à l'emporte pièce, mais les harmonies et les pièces ont été emportées. [...] A propos de Rimsky-Korsakov: C'est un tapis persan, un peu mangé par les mites. [...] Parlant de la jeune école russe : Ce sont des gens qui veulent déraciner la terre à coup de bémols. [...] Au sujet des modernes allemands: ils font du gigantisme hypertrophié* ». París, BNF, sig. W.51 (97).

severo en sus opiniones, pero también poseía un gran sentido del humor y de la ironía a la luz de estas frases.

Hasta aquí hemos podido trazar el recorrido de Dukas en estas dos instituciones, la École Normale de Musique y el Conservatoire de París. La documentación administrativa que ha sobrevivido en ambas instituciones, los testimonios de algunos de sus alumnos y la correspondencia que Dukas mantuvo en esos años son las únicas fuentes en las que nos hemos podido basar. En los próximos capítulos, dedicaremos nuestra atención a cada uno de sus alumnos españoles.

CAPÍTULO 4. UN ALUMNO AVANTAJADO: JOAQUÍN RODRIGO

Como ya hemos podido comprobar en la introducción anterior, la École Normale de Musique fue la institución que acogió en sus aulas a los alumnos españoles de Dukas, ya que la férrea política de admisiones del Conservatoire de París propició esta situación. Entre el listado de alumnos españoles que se formaron con Dukas entre 1927 y 1935, nos centraremos ahora en Joaquín Rodrigo. La relación entre el maestro francés y el discípulo valenciano traspasó las cuatro paredes del aula de composición de la École Normale de Musique y se convirtió en una relación personal de amistad que perduraría durante años.

Tal y como señala Graham Wade en su biografía sobre Rodrigo,¹ el músico valenciano llegó a París en el otoño de 1927, a la edad de veinticinco años y con la oposición de su padre a que continuara sus estudios musicales en la capital francesa. Según Wade, Rodrigo tuvo que financiar su viaje con sus propios ahorros. Sin embargo, la versión de Carlos Laredo, amigo íntimo de la familia, es que a pesar de que existió esa oposición, finalmente su padre terminó cediendo y costeando el viaje de su hijo. En la biografía escrita por Laredo, autorizada por la familia Rodrigo y en la que se recoge información de primera mano del músico, el autor explica así esta cuestión:²

Primero tuvo que convencer a su madre para que lo apoyara frente a la intransigencia de su padre. Las posturas eran enfrentadas y las broncas frecuentes. Vicente Rodrigo no creía de ningún modo que su hijo tuviera un porvenir en la música. [...] A un hombre al que ni le gustaba la música clásica ni comprendía que pudiera gustarle a nadie no le parecía razonable permitir que un muchacho ciego e indefenso se fuera a París a la buena de Dios, sin hablar francés, en busca de un éxito, según él, a todas luces imposible. [...] La situación se fue haciendo cada vez más tensa, hasta que un día Joaquín puso las cartas encima de la mesa. Le dijo a su padre que estaba decidido a ir a París y que se iba. También le dijo que tenía unos ahorros para el viaje y que, si él no lo ayudaba, lo iba a pasar muy mal y tendría que volverse, pero se iría de todos modos. No se sabe qué pasó por la mente de su padre, pero aquel hombre de setenta años, testarudo e inflexible acabó por ceder. Quizá apreciara en su hijo la tenacidad que le había permitido a él llegar adonde llegó o quizá la madre lograra ablandar su

¹ Wade, Graham: *Joaquín Rodrigo. A Life in Music: Travelling to Aranjuez 1901–1939*. London: Schott Publications, 2006.

² Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 60.

corazón. De todas formas, no podía prohibir a su hijo de veinticinco años irse de casa, de modo que accedió a financiarle su estancia en París, siempre que lo acompañase Rafael Ibáñez. Fue su única condición, aceptada con entusiasmo por unos y otros.³

Rafael Ibáñez, antiguo empleado de su padre, era un íntimo amigo de Joaquín y la familia Rodrigo, y ejerció de “Lazarillo” y de secretario del músico valenciano durante muchos años. Es comprensible que la condición del padre para permitir su viaje fuera trasladarse a la capital francesa junto a esta persona de gran confianza de la familia, que tanto podría ayudar a Rodrigo en su nueva aventura.

Ese mismo otoño de 1927, recién llegado a París, Rodrigo comienza las clases con Dukas. En una de las cartas que el valenciano envía a su amigo Eduardo López-Chavarri el 30 de noviembre de 1927 le cuenta entusiasmado las dificultades de su llegada y le narra su primer encuentro con el maestro francés en la École Normale de Musique:

Querido amigo:

Viva París, viva París, viva París... Aquí nos tienes trotando por las calles, bajando a los metros, subiendo a los tranvías, montando en los autobuses, tomando taxis (pocas veces), en fin, hechos unos verdaderos Parisienses. Excepto que no nos entienden, que no les entendemos, que no sabemos qué autobús tomar, que no conocemos las calles, que no sabemos ir a los teatros, en fin, unos verdaderos Parisienses [...] Al principio se presentó mal la cosa. No encontraba habitación y además caro, pero todo se ha arreglado. Ya una vez instalado he empezado a oír música y a conocer a gente. He ido a casa de Collet, el cual me recibió amablemente y se apresuró a darme una carta para Dukas, el cual, salvo el grave de hablar a una velocidad vertiginosa, no creo que tenga otro defecto. Me ha recibido en la Normale ante sus discípulos y vio algunas de mis obras que yo toqué no muy bien. Si Vd. me promete no decirlo a nadie le diré que tuve un gran éxito. Los alumnos, que me parece que no han inventado la pólvora, se quedaron despavoridos ante aquella serie no interrumpida de puñetazos y bolas. El maestro Dukas (y esto no lo olvidaré nunca) me dijo: “si mi consejo le merece alguna confianza, no abandone Vd. la música, *vous faire quelque chose bien interessant*”, dijo, “no veo la necesidad de que usted rehaga

³ *Ibid.*

estudios, no obstante, si Vd. quiere, podemos trabajar la orquesta, pues me hago cargo de lo difícil que es para usted”. Me dijo más cosas, pero unas no las entendí y las otras me las callo, porque conviene ser modesto (viste mucho). ¿Qué le parecen todas estas trapisondas? ¡Estudio la orquesta con Dukas! París comienza para mí con una fortuna extraordinaria; de esperar es que siga.⁴

Varios datos son desvelados en esta carta. En primer lugar, conocemos que la llave de acceso a Dukas fue una carta de recomendación firmada por Henri Collet. A juzgar por los comentarios de Rodrigo, el compositor francés valoró muy positivamente su música y sus posibilidades como compositor. El comentario sobre los alumnos de la clase “que me parece que no han inventado la pólvora” revela que Rodrigo sentía que el nivel de la clase era más bajo que el suyo. De hecho, el comentario posterior de Dukas “no veo la necesidad de que rehaga usted estudios” le debió aumentar esa sensación de superioridad sobre sus compañeros. La formación previa de Rodrigo como compositor se había producido en el Conservatorio de Valencia, donde había estudiado armonía y composición con los maestros Francisco Antich, Enrique Gomá y Eduardo López-Chavarri.⁵ Antes de su llegada a París, Rodrigo era ya un consumado pianista y un estudiante de composición familiarizado con las corrientes vanguardistas más importantes. Tenía además ya algunas obras de juventud escritas antes de ir a París, y que podría haber mostrado a Dukas en ese primer encuentro narrado en la carta, con títulos como *Dos esbozos* para violín y piano, la *Suite* para piano o *Siciliana*, para violonchelo y piano.

No podemos conocer los nombres de los alumnos de la clase de Dukas, ya que, desafortunadamente, el libro de alumnos matriculados en el curso 1927-1928 no se ha conservado en la École Normale de Musique. Sin embargo, en la siguiente carta enviada a su amigo, el 5 de enero de 1928, Rodrigo le menciona a López-Chavarri las nacionalidades de sus compañeros de clase:

La escuela va de bien en mejor. Roto el hielo de los primeros días, se ha establecido la camaradería natural. Aquello es una torre de Babel, después de la confusión de lenguas; allí tiene usted un polaco, un búlgaro, un griego, un

⁴ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 190.

⁵ Consultado en <https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga>, el 10-V-2018.

rumano, un mejicano y dos españoles, pero sobre todo dos o tres *chiconas* la mar de...⁶

Por otro lado, en el libro de alumnos del curso 1928-1929, que afortunadamente sí se ha conservado, encontramos matriculado en la clase de Dukas a José [*sic*] Rodrigo.⁷ En el listado de alumnos matriculados aparecen veinte nombres, con la nacionalidad anotada entre paréntesis y con el precio de su matrícula. José [*sic*] Rodrigo ocupa el decimosexto lugar de esta lista y aunque no aparece su nacionalidad anotada, sí que se indica su dirección postal: “53 rue de Château d’Eau”, su primer domicilio en París. Remitimos aquí al libro de matrícula de la clase de composición de Dukas para el curso 1928-1929 en la École Normale de Musique que ya reproducimos en el apartado “1.3. Alumnos que pasaron por sus aulas” de la Introducción de la segunda parte (véase imagen 11).

Como ya analizábamos en ese apartado de la Introducción (véase Tabla 2), en el curso 1928-1929 Dukas tuvo un aula de veinte alumnos con doce nacionalidades distintas, siendo el único alumno español Joaquín Rodrigo. Muy probablemente, muchos de ellos ya estarían matriculados con el valenciano el curso anterior (1927-1928), en el primer año del español en París. Entre la nómina de apellidos europeos que compartieron aula con Rodrigo se diferencian dos mexicanos, José Rolón y Manuel Ponce, teniendo este último un especial vínculo con Rodrigo, al que le unió no solo una buena amistad sino un interés compartido por la guitarra como instrumento predilecto para sus composiciones. El propio Rodrigo los recordaba así en su texto “Los músicos que conocí a través de mis recuerdos”, que hemos podido consultar por cortesía de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo:

El aula era espaciosa; esta vez, un gran piano de cola y sentado ante él, el maestro, rodeado de algunos compositores conocidos, entre ellos, Roland Manuel [*sic*]⁸ y el compositor mexicano, Manuel Ponce, con los que trabé muy firme amistad; además, un reducido grupo de alumnos, casi todos extranjeros y algunos pianistas.⁹

⁶ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 192.

⁷ París, ENM, sig. 1928-clase Dukas.

⁸ Debe referirse en realidad al compositor José Rolón.

⁹ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

Pero ¿cómo llegó Rodrigo a esa clase en la École Normale de Musique y por qué eligió a Dukas como maestro? Analicemos las circunstancias a continuación. Aunque Rodrigo, en su carta a López-Chavarri, le dice que conoció a Dukas por primera vez en la École Normale de Musique, la realidad fue otra. Según los escritos del propio Rodrigo, se conocieron en el domicilio del francés. Los motivos de su acercamiento a Dukas y los detalles de su primer encuentro son narrados así por él mismo:

Mi ilusión de entonces era la de estudiar con Ravel, pero este no daba lecciones. Andaba yo un poco indeciso, cuando en aquellos lluviosos días de noviembre, se puso en la Ópera Cómica la ópera de Paul Dukas, “Ariana y Barba Azul”. Yo sentía un gran entusiasmo por su rutilante poema sinfónico “El Aprendiz de Brujo”, y me apresuré a ir al pequeño y simpático teatro que, todavía, no conocía. Salí maravillado y firmemente decidido a trabajar con Dukas, si es que me admitía como alumno.

Por aquellos días había conocido al hispanista Henri Collet, y fue este quien me dio una carta de presentación para Dukas, que daba clases de composición en el Conservatorio y en la Escuela Normale [*sic*] de Música.

¡Qué emoción la mía al acercarme a su casa, allá en Passy, no lejos del Bosque de Bolonia! Recuerdo, que cuando yo preguntaba a la “Señora Portera” por el Maestro, un hombre más bien bajo, con un gran paraguas (no lo abandonaba nunca) y embozado en una espesa barba, que salía del portal, respondió: Soy yo mismo. Con gran turbación, le expliqué como pude en mi exiguo francés mis propósitos; me pareció entender que me decía que subiera un momento con él.

La casa vieja, angosta la escalerilla típica de caracol, muy modesto el piso, un cuartito de trabajo y en él un viejo piano, unas esterillas, una chimenea que no calentaba demasiado y muchas, muchas partituras y un gran número de libros. En aquel momento, hice conocimiento de su francés, un francés que me costó meses entender, metido en su barba y a través de una voz opaca, casi ronca. Me pareció comprender, que me decía fuera a verle a la Escuela Normale [*sic*] de Música, y que le llevase unas cuantas obras mías; así lo hice.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*

Como vemos, Rodrigo llegó hasta Dukas por tres motivos: la imposibilidad de estudiar con Ravel, el descubrimiento de *Ariane et Barbe-bleue* y la carta de recomendación de Henri Collet. Resulta cuanto menos curioso que este proceso de acercamiento se parezca tanto al vivido por Manuel de Falla unos años antes. Recordemos que el gaditano se trasladó a París con la intención de estudiar con Debussy y finalmente estudió también con Dukas, del que ya conocía y admiraba su obra *L'Apprenti sorcier*. Para ambos, el francés fue de algún modo una segunda opción, pero a la vista de los resultados, una opción muy acertada.

La idea de estudiar con Ravel aparece también en otras fuentes. En una entrevista para *Pueblo* publicada en 1959, Rodrigo respondía así al periodista Mariano Gómez-Santos sobre los compositores franceses a lo que había conocido en París:

Paul Dukas era un hombre extraordinario. También conocí a Ravel... pequeño, delgado, irónico... Yo hubiese querido estudiar con él, pero no daba lecciones... no ganó dinero hasta que no estrenó “El Bolero” suyo, a cuyo estreno acudí con mi mujer. Entonces creo yo, que no éramos ni novios... hubo silbidos. No gustó... En París conocí también a Roussel, Alfred Cortot, D’Indy, Ibert, Honegger, Poulenc, Milhaud, Enesco, Roland, Samazeuilh y, naturalmente, a mi maestro Paul Dukas...quien me presentó a Falla.¹¹

Como vemos, las personalidades que pudo conocer en París fueron músicos de muy diferentes tendencias, desde aquellos pertenecientes al círculo de la Schola Cantorum, como D’Indy, hasta los miembros del Grupo de los Seis. Esta disparidad en el círculo de conexiones que entabló resume muy bien su propia formación: una amalgama de tendencias. Rodrigo nunca ocultó que su intención original fue estudiar con Ravel. Sin embargo, si volvemos a los escritos a los que anteriormente ya hacíamos referencia, vemos cómo el valenciano recuerda sus años de estudiante con Dukas en la École Normale de Musique:

Cinco cursos pasé en su clase como alumno, después, mi mujer, por la que sentía un gran afecto el maestro, y yo, seguimos como oyentes hasta 1935, fecha de su muerte, motivada por un ataque al corazón, cuando acababa de cumplir setenta años. Recuerdo que semanas antes, tuvo el primer ataque serio; cuando

¹¹ Gómez-Santos, Marino: “Pequeña historia de grandes personajes, 2. Joaquín Rodrigo cuenta su vida”, *Diario Pueblo*, Madrid, I-VII-1959, p. 7.

yo lo telefoneé para preguntar cómo se encontraba, me contestó: “Puede Vd. estar tranquilo, no es para esta vez”. Desgraciadamente fue para la siguiente.

Las clases, que tenían lugar dos veces por semana y duraban dos horas, se dividían en dos fases; la primera hora era para corregir los trabajos; la segunda, la que más me interesaba, era de análisis; al piano y yo siempre a su lado, leía obras sinfónicas, obras de cámara, óperas, etc.; su juicio era rápido, certero, original, de una gran comprensión; su erudición vastísima, prácticamente, conocía toda la música y sus opiniones estaban llenas de ecuanimidad. Solo una vez le oí decir, cuando le preguntaron si le gustaba Tschaikowsky: “Procuro no oírlo”.¹²

Es interesante la descripción que hace Rodrigo de las clases de Dukas, cuánto duraban, cómo se organizaban, qué se hacía en ellas. Comprobamos que los datos que aporta Rodrigo en estos escritos sobre las clases de Dukas en la École Normale de Musique (dos veces por semana, dos horas de duración, dos partes en cada sesión: corrección y análisis) coinciden con los datos aportados en la introducción de esta segunda parte, donde a través de los testimonios de algunos de sus alumnos franceses en el Conservatoire de París y de los folletos y boletines de la École Normale de Musique, comprobamos cómo la estructura y el contenido de sus clases de composición era idéntica en ambas instituciones.

Creemos también importante conocer cómo Rodrigo recordaba las enseñanzas de Dukas sobre la orquesta en su aula de composición. En un artículo publicado por la “Revista musical catalana” en septiembre de 1935,¹³ con motivo del fallecimiento del compositor francés, Rodrigo recordaba a su maestro así:

La orquesta —nos decía— debe ser como un cedazo, que, dando la impresión de algo compacto, todo pasa a través de él. Le producía horror lo que él llamaba “el gran paquete, el pisoteo de los bajos”, por eso no se cansaba de recomendar el estudio de Mozart y de repetir que es el grado de perfección de la escritura el que hace sonar a la orquesta y no el mayor o menor número de “volantes”. De aquí su amor por Bach, del cual un día tras otro nos hacía admirar la solidez transparente de sus diversos e inflexibles cursos melódicos. “Ustedes saben,

¹² Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

¹³ Rodrigo, Joaquín: “Paul Dukas, l’home i el pedagog”, *Revista musical catalana*, 1-IX-1935, pp. 372-375. París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier).

amigos míos, que si no estudian la fuga hoy, la tendrán que estudiar más tarde y eso será más doloroso”.¹⁴

Tras su ingreso y adaptación durante los primeros meses en el aula de Dukas, llegó la primera oportunidad de mostrar en público lo aprendido con el francés. Nos estamos refiriendo a los conciertos que organizaba la propia École Normale de Musique cada final de curso para dar a conocer los trabajos de los alumnos de la clase de composición. Teniendo en cuenta que Rodrigo comenzó a estudiar con Dukas en el otoño de 1927, la primera ocasión en la que se pudo escuchar su música en uno de estos conciertos fue precisamente en la primavera de 1928, coincidiendo con el final de su primer curso académico. Remitimos aquí al programa de concierto de la École Normale de Musique de 1928 que ya reproducimos en páginas anteriores (véase Introducción Parte II, 1.3. Alumnos que pasaron por sus aulas, imagen 9).

La “predilección” de Dukas por su alumno valenciano se puede constatar con tan solo mirar el programa: seis alumnos presentan obras en este concierto de los cuales solo tres aportan más de un título: Joaquín Rodrigo, José Rolón y Tudor Ciortea. Y, además, coloca la *Sarabande Lontaine* de Rodrigo como plato final de la audición. Estos conciertos de alumnos se realizaban en el auditorio de la propia École Normale de Musique y su repercusión era obviamente menor que la de los conciertos de las grandes salas y orquestas del París del momento. Sin embargo, existía una revista fuertemente vinculada con la institución que se hacía eco de los conciertos y actividades acontecidas en la escuela: *Le Monde Musical*. Esta publicación mensual estaba dirigida por el director de la École Normale de Musique, Auguste Mangeot. En un artículo publicado en el número de mayo, se halaga la calidad de las obras de los alumnos con frases como “dos cualidades comunes caracterizan los trabajos juveniles: la musicalidad y la sinceridad”.¹⁵ Curiosamente, entre todos los alumnos mencionados, Rodrigo es el más destacado:

¹⁴ « L'orquestra -ens deia- ha d'ésser com un sedàs, que donant la impressió de quelcom compacte, tot passa a través d'ell. Li feia horror el que ell anomenava “le gros paquet, le piétinement des basses», per això no es cansava de recomanar l'estudi de Mozart i de repetir que és el grau de perfecció de l'escriptura el que fa sonar l'orquestra i no el major o menor nombre de “chichis”. D'ací el seu amor per Bach, del qual un dia darrera l'altre ens feia admirar la solidesa transparent dels seus diversos i inflexibles cursos melòdics. “Vous savez, mes amis, si vous n'étudiez pas la fugue aujourd'hui, vous aurez besoin de l'étudier plus tard et cela vous sera plus pénible ». Rodrigo, Joaquín: “Paul Dukas, l'home i el pedagog”, *Revista musical catalana*, 1-IX-1935, pp. 372-375. París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier).

¹⁵ « Deux qualités communes caractérisant ces travaux juveniles: la musicalité et la sincérité ». G.S.: “Audition d'œuvres des élèves de la Classe de Composition de M. Paul Dukas”, *Le Monde Musical*, Núm. 5, 1-V-1928, p. 194.

[...] la *Zarabanda lejana* poéticamente sugerente de Joaquín Rodrigo, que interpretó él mismo al piano y, por otro lado, piezas del más bello sentimiento, incluyendo cierto sabroso *Gallo mañanero*, que afronta múltiples dificultades de virtuosismo con una seguridad aún más sorprendente, ya que este joven artista español tiene, por desgracia, perdido desde su primera juventud el uso de la vista. Otra melodía de encanto popular *Graciense est la demoiselle*, confirma los dones ciertos de Rodrigo.¹⁶

El concierto al que hace referencia este fragmento debió de ser anterior al del 6 de mayo de 1928, ya que en este último el programa de mano deja claro que se interpretarán solo dos obras de Rodrigo y que la *Zarabanda lejana* será interpretada por instrumentos de cuerda, y esta crítica habla de un concierto en el que se escucharon tres piezas de Rodrigo, todas ellas al piano, interpretadas por él mismo. Además, el hecho de que este artículo aparezca ya publicado en el número de mayo de 1928 de la revista *Le Monde Musical* hace imposible que se refiriera a un concierto del día 6 de ese mismo mes, cuando la revista ya se había publicado. En cualquier caso, el concierto referido en esta crítica también estuvo dedicado a presentar los trabajos de los alumnos de la clase de Dukas. Aunque la crítica es positiva y aplaude el talento de Rodrigo, es bastante superficial, ya que se centra casi exclusivamente en la cuestión de la ceguera del valenciano y del mérito de este por interpretar piezas difíciles técnicamente al piano, pero deja de lado cualquier valoración sobre las propias composiciones, sin profundizar en la música en sí. De las tres obras para piano que presentó Rodrigo en este concierto, al menos dos ya las traía compuestas desde Valencia: *Zarabanda lejana* (1926) y *Preludio al gallo mañanero* (1926). Sin embargo, el estreno absoluto de *Preludio al gallo mañanero* se produjo en París un par de meses antes del concierto de la École Normale de Musique, más concretamente el 14 de marzo de 1928, con motivo del acto de imposición a Manuel de Falla de la legión de Honor.¹⁷

¹⁶ « [...] la *Sarabande lointaine* poétiquement suggestif de M. Joaquín Rodrigo qui joue lui-même, par ailleurs au clavier, des pièces du plus joli sentiment, et notamment certain savoureux *Coq matinal*, dont il affronte les multiples difficultés de virtuosité avec une sûreté d'autant plus surprenante, que ce jeune artiste espagnol a hélas ! perdu dès sa première jeunesse, l'usage de la vue ! Une autre mélodie d'allure populaire *Graciense est la demoiselle*, confirme les dons certains de M. Rodrigo ». G.S.: "Audition d'œuvres des élèves de la Classe de Composition de M. Paul Dukas", *Le Monde Musical*, Núm. 5, 1-V-1928, p. 194.

¹⁷ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, Catálogo digital de obras. Consultado en <https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/obra-menu-principal> el 10-V-2018.

Llegados a este punto, cabe preguntarse con qué obras llegó Rodrigo a París en el otoño de 1927 y cuáles fueron objeto de revisión u orquestación al iniciar su relación con Dukas. En este sentido, Victoria Kamhi cuenta en sus memorias: “Joaquín decide emprender un viaje a París para ingresar en la Escuela Normale de Música. En su maleta lleva la *Zarabanda Lejana*, la *Suite para piano*, las *Cinco Piezas Infantiles* y el *Preludio Al Gallo Mañanero*”.¹⁸

Por las palabras de Kamhi, parece que las piezas para piano que Rodrigo interpretó en su primer concierto en la École Normale de Musique no fueron compuestas bajo la tutela de Dukas, sino que Rodrigo ya las trajo terminadas de Valencia y quizá fueron revisadas por el francés durante ese primer curso. Otra fuente que corrobora esta versión es la correspondencia de Rodrigo con López-Chavarri. En una carta enviada a su amigo el 5 de noviembre de 1928, cuando Rodrigo llevaba aproximadamente ya un año estudiando con Dukas, le cuenta que, con el francés, hasta el momento solo ha orquestado:

Trabajo poco a Dios gracias y por muchos años, y yo sé los equilibrios que me cuesta hacer, para cumplir con Don Paulito. [...] Con Dukas he hecho hasta ahora orquestar. He orquestado un preludio, dos obritas pequeñas para orquesta de cuerdas, como decimos y quinteto de viento, una danza lenta para orquesta de sinfonía y diversos trabajos de clase. Todo esto me ha valido algunos coscorriones, pero yo sigo erre que erre, escribiendo trombones y trompetas en octavas y duro con el bombo y los platillos que por algo soy de Valencia, atracción con guía y todo.¹⁹

Al parecer, en el verano de ese primer curso académico, Rodrigo aprovechó las vacaciones de la École Normale de Musique para regresar unos meses a Valencia que, a juzgar por sus propias palabras, no fueron muy productivos. Ya muy entrado el otoño, Rodrigo regresó a París para comenzar el nuevo curso académico. A comienzos de diciembre, le contaba a su amigo su reencuentro con Dukas tras las largas vacaciones:

Al día siguiente son los amigos, la escuela, Dukas, etc. etc... la visitas, el teléfono, las cartitas, el metro, en fin, el anuncio de la *rentrée* del tío Chimo, con sus dos buenas canciones en la maleta, fruto del largo verano, que por algo nos

¹⁸ Kamhi de Rodrigo, Victoria: *De la mano de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Joaquín Rodrigo D.L. 1995, p. 68.

¹⁹ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 194.

hemos pasado juntos en Las Arenas. Le han gustado mucho al tío Paulo, y me ha preguntado ¿y de orquesta qué trae Vd..? *Pas d'orchestre*. ¿Y de piano? *Pas de piano*. Se ha quedado un rato meditabundo y cejijunto, y después, sonriendo ha dicho: ¡Ah!, es verdad que en Valencia tiene usted un pabellón sobre el mar, al amigo Chavarri y al amigo Gomá, que habrán trabajado tanto como Vd. por lo menos.²⁰

Lo cierto es que las obras del catálogo de Rodrigo compuestas para orquesta en el período que pasó como alumno de Dukas, son las siguientes: *Preludio para un poema a la Alhambra* (1928), *Tres viejos aires de danza* (1929), *Zarabanda lejana y Villancico* (1928 y 1930 respectivamente) y la revisión orquestal de *Cinco piezas infantiles* que, aunque ya la traía compuesta de Valencia, fue revisada por Dukas.

Durante el mes de mayo de 1928, tras el concierto de fin de curso de la École Normale de Musique, Dukas se ausenta durante unas semanas de París por uno de sus viajes como inspector y le escribe una carta a Rodrigo en la que resume muy bien su primer año en París. El 27 de mayo, Dukas se expresaba en estos términos:

Querido amigo:

No contesté enseguida a su amable carta porque no me la han remitido de París hasta hoy. Efectivamente, estoy haciendo un viaje de inspección, como sabe, y no retomaré las clases en la École Normale hasta el 11 de junio. Sentiré mucho no verle allí para terminar el curso. Como sentí también mucho no poder verle el día de la Ascensión, por culpa del malentendido que ya me ha aclarado. Estoy muy contento, en cambio, de los resultados que ha obtenido en París en tan pocos meses y me alegro de que haya encontrado en Francia un editor y un director de orquesta. Este éxito se lo debe al gran interés que despiertan sus composiciones, mucho más que a mi intervención, que no habría servido de nada si el valor de sus obras no hubiera reforzado su eficacia. Espero que nuestro trabajo en la Escuela Normal haya dado sus frutos y que, a su vuelta, nos traiga páginas y páginas de música encantadora. Reciba un fuerte abrazo con mis deseos de que pase un buen verano.

²⁰ *Ibid.*, p. 199.

Paul Dukas

Quizá El Gallo esté en mi casa. Pero no lo oigo desde aquí. Lo dejaremos para la vuelta.²¹

Como vemos, la modestia de Dukas es exagerada, ya que obviamente los avances en la carrera de Rodrigo, especialmente las ediciones de sus obras, fueron en gran medida gracias a su intervención. También la postdata revela que Rodrigo debió de entregar la partitura del *Preludio al gallo mañanero* para que su maestro la revisara.

Por otro lado, la “predilección” que Dukas sintió por Rodrigo le sitúa en un lugar especial. No era un alumno más para él y se esforzó por impulsar su carrera en París de dos modos muy concretos: consiguiendo que sus obras se editaran e interviniendo para que fueran estrenadas por importantes orquestas. El propio Rodrigo lo rememoraba así en sus escritos:

Pasé con toda felicidad la temible prueba y, meses más tarde, puedo decirlo sin falsa modestia, era su alumno predilecto y gracias a su intervención, conseguía editar un buen número de mis obras, con el mayor asombro por mi parte. Recuerdo que me dijo: “Rodrigo, cuando vaya a ver al editor, no olvide que no se coge a los editores con longanizas”. Al año siguiente, y siempre por su mediación, conseguía estrenar en la Orquesta Straram, la orquesta más prestigiosa del París de entonces, mi primera obra sinfónica, *Cinco piezas infantiles*.²²

Que esta obra sinfónica se estrenara por una orquesta importante, fuera del ámbito de conciertos de alumnos de la École Normale de Musique suponía una presentación oficial ante la crítica y la intelectualidad musical parisina del momento. Respecto al hecho de que pudiera editar sus obras en Francia, Vicente Vayá Pla, en su biografía sobre Rodrigo, también señala a Dukas como el responsable de que esto fuera posible:

²¹ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 74.

²² Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

Sería luego su propio maestro, Paul Dukas, quien daría a los editores el golpe de gracia... El primer año ya vendió Rodrigo todo lo que había escrito. Buena pica en Flandes ponía Rodrigo logrando que los editores de Francia le comprasen sus partituras a él, que era entonces un músico joven y desconocido. En este prematuro éxito influyó decisivamente Paul Dukas, quien desde el primer instante apreció la valía del joven compositor.²³

Rodrigo hacía referencia al estreno de las *Cinco piezas infantiles* por la orquesta Straram que se produjo el 28 de marzo de 1929. En una carta a López-Chavarri el 4 de abril de 1929 cuenta muy ilusionado cómo vivió aquel primer estreno importante en París:

[...] como le digo, el jueves tuvo lugar el estreno de *las infantiles* en el Teatro des Champs Elysées. Estuvo la cosa bien de veras. [...] Muy bien de gente, entre la que se encontraba gran parte de la crítica Parísiense, cosa no fácil en París, no por mí, naturalmente, sino por Straram y su orquesta. Y Paul Dukas, este sí estaba por mí, y cosa muy de agradecer, pues el maestro, encontrándose un poco delicado, no sale nunca por las noches.²⁴

Hemos podido documentar este estreno a través de referencias en prensa al mismo conservadas en los fondos Montpensier de la Bibliothèque nationale de France:²⁵

Excepción fue el concierto dirigido por Walther Straram; el joven director ha ofrecido una interpretación, muy artísticamente colorida, de *Escalas*, de Jacques Ibert; y, en primera audición, *Cinco piezas infantiles*, de un músico español, J. Rodrigo, que ha venido a París para recibir la preciada enseñanza de Paul Dukas; las cinco piezas en cuestión revelaron una ciencia muy madura en instrumentación, tienen movimiento, pero todavía les falta la contribución de la idea personal.²⁶

²³ Vayá Pla, Vicente: *Joaquín Rodrigo: su vida y su obra*. Madrid: Real Musical, 1977, p. 34.

²⁴ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 200.

²⁵ París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier).

²⁶ « *Exceptons-en le concert dirigé par M. Walther Straram ; le jeune chef a donné une interprétation, très artistement colorée, des Escalas, de M. Jacques Ibert ; et, en première audition Cinq pièces enfantines, d'un musicien espagnol, M. J. Rodrigo, venu à Paris pour prendre le précieux enseignement de M. Paul Dukas ; les cinq pièces en question révèlent une science très mûre de*

Como vemos, el crítico Louis Schneider valora muy positivamente la orquestación de las piezas, pero recrimina a Rodrigo una cierta falta de personalidad en su música. Esta obra fue compuesta por Rodrigo antes de su etapa parisina. De hecho, su estreno absoluto se produjo en Valencia el 16 de febrero de 1927 por la Orquesta Sinfónica de Valencia bajo la dirección de José Manuel Izquierdo en el Teatro Principal de la ciudad.²⁷ Por lo tanto, el concierto que estamos documentando fue en realidad un reestreno en París de una obra previa a su contacto con Dukas, aunque su orquestación fue revisada por el francés en 1928 antes de su estreno parisino, tal y como veremos en las próximas páginas.

En otra de las reacciones al estreno de la obra en Francia, firmada por el músico y profesor Paul Le Flem, encontramos el siguiente comentario:

[...] los Conciertos Straram se han dado el lujo de ofrecernos una partitura inédita, las *Cinco piezas infantiles* de Joaquín Rodrigo. Depender musicalmente de las diversiones de los niños no es cosa fácil. Se teme que sea complejo y que limite con la vulgaridad. O bien, por miedo a ser banal, se pierda toda la ingenuidad. Rodrigo ha sido lo suficientemente feliz para asegurar estos dos excesos. Es lo suficientemente sabio como para no secar la espontaneidad y aporta un encantador buen humor a la evocación de los juegos infantiles. Es breve. Su lenguaje es pintoresco y animado y orquesta con mucho sabor y finura [...].²⁸

Le Flem insiste también en aplaudir la orquestación, un aspecto que fue revisado por Dukas y que podríamos ubicar como la primera “intervención” del magisterio del francés sobre Rodrigo, aunque, insistimos, la orquestación original la realizara en Valencia con antelación a su contacto.

Pero no solo hubo reacciones a este estreno en la prensa francesa. En *El Sol*, encontramos una crítica de este mismo estreno bajo el título “Un músico español en París. – Las ‘Piezas Infantiles’, de Joaquín Rodrigo”. Este artículo, más que dar una opinión propia,

l'instrumentation, elles ont du mouvement ; l'apport de l'idée personnelle leur fait encore défaut ». Schneider, Louis: “La musique”, *Le Petit Parisien*, París, 31-III-1929, p. 23.

²⁷ Consultado en <https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/143-autor> el 11-I-2019.

²⁸ « *Les Concerts Straram se sont donné le luxe de nous offrir une partition inédite, les Cinq pièces enfantines de M. Joaquín Rodrigo. Dépeindre musicalement des ébats d'enfants n'est pas chose aisée. On redoute d'être complexe et l'on frise la vulgarité. Ou bien, par crainte d'être banal, on chasse toute naïveté. M. Rodrigo a été assez heureux pour se garantir de ces deux excès. Il est assez savant pour ne pas tarir la spontanéité, et il apporte une charmante bonne humeur à l'évocation des jeux enfantins. Il est bref. Sa langue est pittoresque et vive et il orchestre avec beaucoup de saveur et de finesse* ». Le Flem, Paul: “Les Concerts”, *Comoedia*, París, 6-IV-1929, p. 12.

se dedica a resumir los comentarios que los principales periódicos franceses hicieron respecto al estreno de Rodrigo. Firmado por Adolfo Salazar, expone las opiniones de las diferentes críticas francesas y aunque no hace un análisis propio, sí que se posiciona como defensor de Rodrigo, reivindicando incluso que el compositor valenciano fue descubierto por él en números anteriores del periódico *El Sol* y pidiendo a los críticos españoles “de ceño adusto y regañón” que permitan el avance de “nuestra música joven”. Más allá del posicionamiento de Salazar, este artículo nos permite conocer numerosas reacciones francesas al estreno de Rodrigo. Mostramos a continuación un fragmento del mismo:

La prensa francesa comenta con unanimidad en el elogio y un tono lleno de simpatía esa primera obra del músico español. Robert Brussel, en “Le Figaro”, se muestra singularmente entusiasta, y analiza cada uno de los trozos orquestales de Rodrigo con vivas frases: “ternura, gracia, verbosidad, un toque de emoción sincera —dice—, elegancia y habilidad en la escritura, ligereza y colorido en la orquesta, y sobre todo, juventud en el impulso; todo lo cual es más de lo que se precisa para que puedan fundarse sobre tan seductoras promesas las más brillantes esperanzas”. “Encantadoras de humorismo, de sencillez y de justeza en la observación” las encuentra Luis Aubert en “París-Soir”, mientras que Paul Le Flem, en “Comoedia”, halla “pintoresco y vivo su lenguaje, orquestado con mucho sabor y finura”. Paul Dambly, en “Le Petit Journal”, sabe ver cómo “la imagen nace del sentimiento, más que de lo pintoresco del detalle. El ensueño interior y la emoción han encontrado una expresión personal, y la imagen se dibuja y se impone por la virtud de una simpatía secreta, de un arte sobrio, delicado, dulcemente luminoso”. En fin, Vuillermoz, en “Excelsior” considera que “estos breves cuadritos tienen una vivacidad de ejecución encantadora, una frescura deliciosa. La pequeña “marcha” tiene el buen humor de un Poulbot orquestal, y la “Oración”, la emoción de las “Enfantines”, de Mussorgsky. Una instrumentación ácida y alegre, como un juguete recién barnizado.²⁹

Salazar recoge las críticas de *Le Figaro*, *París-Soir*, *Comoedia*, *Le Petit Journal* y *Excelsior*, todas ellas muy favorables a la obra de Rodrigo, pero se deja fuera otras como la firmada por Louis Schneider en *Le Petit Parisien*, que comentábamos en páginas anteriores y en la que se le reprochaba cierta falta de originalidad, aunque también alababa la orquestación. Es obvio

²⁹ Salazar, Adolfo: “Un músico español en París. Las Piezas Infantiles, de Joaquín Rodrigo”, *El Sol*, Madrid, 4-V-1929, p. 16.

que Salazar intenta realzar el éxito conseguido por Rodrigo con su primer estreno en París. Pero este artículo no solo aporta la recopilación de las reacciones francesas al estreno, sino que ensalza la figura de Dukas como maestro del valenciano, algo muy llamativo, ya que la posición de Salazar hacia la figura y la música de Dukas siempre fue muy tibia (véase el capítulo 1). Sin embargo, en este artículo, Salazar aplaude que Rodrigo se esté formando con él y lo tilda de “gran maestro”:

Después de que Rodrigo agotó en España cuanto nuestro país le ofrecía musicalmente, pensó continuar sus estudios en París. Paul Dukas, el gran maestro francés, acababa de fundar con otros profesores notables, la Escuela Normal de Música de París, y Rodrigo ingresó en ella, convirtiéndose en seguida en el discípulo favorito de aquel gran maestro, cuyo afecto y solicitud son la guía más firme y segura que el joven músico valenciano podía desear. Bajo el consejo y tutela de Dukas, el talento de Rodrigo ha madurado, su personalidad se define con trazos finos y fuertes a la par; [...].³⁰

Aparece aquí de nuevo una cuestión repetida en diferentes fuentes: la etiqueta de Rodrigo como discípulo predilecto de Dukas. En este sentido, era el propio valenciano el que en sus escritos decía “pasé con holgura la temible prueba, y meses más tarde, puedo decirlo sin falsa modestia, era su alumno predilecto”.³¹ Si rastreamos esta etiqueta historiográfica, podemos ver cómo se fue difundiendo la idea: esta predilección fue mencionada en su correspondencia con López-Chavarri³² y en sus propios escritos,³³ de ahí pasó a aparecer en prensa gracias a comentarios como el que aquí mostramos de Salazar, y por último, dio el salto a la larga lista de biografías dedicadas al valenciano, desde la primera, escrita en 1946 por Federico Sopena, en la que ya se recalcaba: “trabaja con Paul Dukas que afirma públicamente que de todos los españoles pasados por París, Rodrigo es el más dotado”.³⁴ No hemos encontrado en ninguna fuente esa supuesta afirmación pública por parte de Dukas. Sin embargo, Sopena, amigo íntimo de Rodrigo y padrino de su hija, consiguió que esta idea de la predilección se contagiara a las posteriores biografías y artículos sobre el valenciano: Vicente Vayá Pla,³⁵

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

³² Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 205.

³³ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

³⁴ Sopena, Federico: *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1946, p. 13.

³⁵ Vayá Pla, Vicente: *Joaquín Rodrigo: su vida y su obra*. Madrid: Real Musical, 1977, p. 33.

Eduardo Moyano Zamora³⁶ o Enrique Franco³⁷ son solo una muestra de la longeva difusión de esta etiqueta.

Cabe hacerse algunas preguntas respecto a este tema: ¿fue realmente Rodrigo el alumno “predilecto” de Dukas? ¿lo fue también por encima de Falla, Albéniz y el resto de sus alumnos españoles? A la luz de las fuentes analizadas, honestamente creemos que Rodrigo fue un alumno aventajado durante el período en que Dukas ejerció la docencia en la École Normale de Musique, lo que se traduce en ciertos gestos de favor del maestro hacia el discípulo (véase, por ejemplo, la selección y ubicación de sus obras en los conciertos de fin de curso de la institución), pero en ningún caso esto denotaría una predilección o trato de favor con respecto a Falla o Albéniz. Simplemente, creemos que Dukas detectó en Rodrigo la presencia de un alumno con un talento excelente, e hizo todo lo posible por ayudarlo en el inicio de su carrera en París, tal y como intentaba hacer con el resto de sus alumnos.

Pero pasemos ya a analizar las cuatro obras de Rodrigo compuestas durante su período como alumno de Dukas en la École Normale de Musique. La primera obra orquestada o, mejor dicho, reorquestada por Rodrigo en París fueron las *Cinco piezas infantiles*. La prueba de que Dukas estuvo presente en el proceso de orquestación es una carta firmada el 24 de junio de 1928, donde el francés parece dar respuesta a una petición de Rodrigo respecto a esta obra:

Querido Rodrigo:

Recibí su envío y he vuelto a leer la partitura, viendo las dos últimas partes que aún no había examinado. Creo que causarán buena impresión aparte de alguna sobrecarga y un pequeño abuso de los efectos de batería en la última. Pienso que no hace falta cambiar la trompa por el clarinete al principio de la 4ª. Tiene que sonar bien tal como está escrito. En cuanto al “griterío” final, tiene usted razón: los trombones no solo resultan pesados, sino que es imposible mantener el *ff* (fortísimo) tanto tiempo sin respirar. También he señalado a lápiz unos ataques en el segundo tiempo (en corcheas) de dos en dos compases apoyados simplemente por la tuba en blancas con el mismo ritmo. Con ello logrará el efecto deseado. También creo que sería mejor escribir desde el principio los clarinetes en bemol, es decir, únicamente en La. ¡No olvide que

³⁶ Moyano Zamora, Eduardo: *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Planeta, 1999, p. 53.

³⁷ Franco, Enrique: “Joaquín Rodrigo en la Generación del 27”, en *Joaquín Rodrigo: 90 aniversario*. Madrid: SGAE, 1991, p. 72.

estos instrumentos están afinados en Si bemol! La ejecución en Sol sostenido obliga a complicar inútilmente la digitación. Le dejo la partitura en portería para que su amigo pueda recogerla si yo no estoy. Esta es, pues, mi respuesta a sus dudas. Creo que, solucionados estos detallitos, todo saldrá bien.

Con mi sincera amistad,

Paul Dukas³⁸

Esta carta confirmaría que, aunque Rodrigo ya trajo escritas de Valencia las *Cinco piezas infantiles* para piano, compuso la versión orquestal en París bajo la tutela de Dukas. En cuanto a las recomendaciones realizadas en esta carta, si nos adentramos en la partitura definitiva, observamos cómo Rodrigo hizo caso a algunas de ellas, pero ignoró otras. En la carta Dukas comenta los dos últimos movimientos de la obra, y deja entrever que los tres primeros ya habían sido revisados por él con anterioridad. Con respecto al cuarto movimiento, “Plegaria”, le dice que “no hace falta cambiar la trompa por el clarinete”.

Podemos comprobar con la partitura definitiva que las recomendaciones hechas por Dukas para el quinto movimiento de la pieza, “Gritería final”, no fueron exactamente seguidas por Rodrigo. Aunque ambos parecen estar de acuerdo en el uso excesivo de fortísimo para los trombones, Dukas le recomendó además “unos ataques en el segundo tiempo (en corcheas) de dos en dos compases apoyados simplemente por la tuba en blancas con el mismo ritmo”. En la partitura definitiva sí que vemos el segundo tiempo acentuado en los trombones cada dos compases, pero no en figura de corchea, sino de negra, mientras que las tubas hacen exactamente el mismo ritmo que los trombones, no en blancas como le proponía Dukas:

³⁸ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia, Sinerrata editores, 2015, p. 75.



Ejemplo 1. Joaquín Rodrigo, “Gritería final”, *Cinco piezas infantiles*, cc. 131-133.

Si nos fijamos, Rodrigo no respeta fielmente lo que le pide Dukas, pero sí el efecto: al introducir ese acento consigue una superposición de ritmos muy interesante. Observamos que el valenciano era un alumno crítico, que recogía las enseñanzas del maestro y las integraba luego en su discurso, pero no al pie de la letra.

Respecto a la última recomendación de Dukas, —“también creo que sería mejor escribir desde el principio los clarinetes en bemol, es decir, únicamente en La. ¡No olvide que estos instrumentos están afinados en Si bemol! La ejecución en Sol sostenido obliga a complicar inútilmente la digitación”—, estaba claramente dirigida a elegir qué instrumento transpositor utilizar y a la luz de la versión definitiva, Rodrigo sí siguió su consejo en este caso.

Como vemos, no todas las recomendaciones de Dukas eran seguidas al pie de la letra por Rodrigo, pero desde luego esta carta demuestra que el francés estuvo muy presente en el proceso de orquestación de esta obra. Respecto a esta “no obligación” de seguir todos los consejos, creemos interesante rescatar una entrevista de 1931 en la que Rodrigo, al ser preguntado acerca de Dukas, habla de esa libertad de decisión que el maestro francés le inculcó:

- ¿Con quién estudió usted, maestro?

- Con Paul Dukas. Dukas es un hombre de un eclecticismo admirable. Después que le ha sugerido al alumno los cimientos de la técnica moderna... le deja hacer. Infunde ánimos en el neófito para que *de suyo* actúe libremente, expansionando su propio sentir. No permite que las influencias de nadie insistan demasiado sobre la elucubración individual. A lo sumo, si algo le desplace,

se limita a decir: “Yo, este acorde, no lo siento... o lo siento mejor invertido... Pero si usted lo siente así..., no hay inconveniente en tolerárselo. Es correcto «voilà tout»”.

- ¿Sigue usted todavía “trabajando” con él?

- No, ya solo asisto como oyente a sus clases en la Escuela Normal. Pero nunca doy nada a la estampa sin antes enseñárselo. Es, además de un maestro..., un buen amigo.³⁹

Como vemos, el concepto “incorrecto” no aparecía en el diálogo maestro-alumno que mantenían el francés y el valenciano. Sin embargo, la expresión “nunca doy nada a la estampa sin antes enseñárselo” demuestra que, en esos primeros años de carrera en París, Dukas fue su principal guía y consejero.

Pero, más allá de la mencionada carta en la que comenta detalles del cuarto y quinto movimiento, la obra *Cinco piezas infantiles* presenta en todos sus movimientos determinados gestos que podríamos denominar “dukasianos”. En primer lugar, llama la atención la riqueza tímbrica de la partitura, sobre todo tratándose de su primera obra para orquesta. En el primer movimiento, “Sonchicos que pasan”, encontramos la combinación tímbrica de arpa, celesta y un grupo muy variado de instrumentos de percusión que incluye el xilófono, el triángulo, el tam-tam, platillos, pandereta, bombo y timbales. Recordemos que la combinación arpa-celesta es muy característica en Dukas, y también fue observada y utilizada por sus alumnos Albéniz y Falla, tal y como demostrábamos en capítulos anteriores de este trabajo. (Véanse los capítulos 2 y 3 de la parte I).

³⁹ Gálvez Bellido, B.: “A modo de entrevista. Joaquín Rodrigo”, *Ritmo: revista musical ilustrada*, Núm. 30, 15-IV-1931, p. 8.

80 Perc. Silofono

Cel.

Arpa *ff* Fa# Do#

Ejemplo 2. Joaquín Rodrigo, “Son chicos que pasan”, *Cinco piezas infantiles*, cc. 80-85.

Ya en el segundo movimiento, volvemos a encontrar una instrumentación muy rica, en la que Rodrigo repite el binomio arpa-celesta, pero esta vez acompañado de otros instrumentos de percusión: timbales, caja, pandereta y platos:

10 Tamb. picc.

Perc. Tamb. basco Piatto

Cel.

Arpa Trio

Ejemplo 3. Joaquín Rodrigo, “Después de un cuento”, *Cinco piezas infantiles*, c. 10.

En el tercer movimiento, “Mazurca”, encontramos de nuevo una instrumentación muy dukasiana. El uso del tam-tam, instrumento poco habitual pero muy característico en las obras sinfónicas del francés, junto al arpa y la celesta, aparece en varios momentos importantes del movimiento:

73

Cl. (sopr.) 1

Perc. Tam-tam

Cel.

Arpa

cresc. poco a poco...

cresc.

6

6

6

9

9

10

Ejemplo 4. Joaquín Rodrigo, “Mazurca”, *Cinco piezas infantiles*, cc. 73-75.

Como vemos, aunque la única fuente primaria que demuestra la participación de Dukas en el proceso de orquestación de esta primera obra sinfónica de Rodrigo es la carta mencionada del 24 de junio de 1928, podemos observar cómo la influencia del francés no se limitó a los consejos concretos que dio a su alumno a través de la correspondencia o de sus clases en la École Normale de Musique, sino que todas sus grandes partituras orquestales estuvieron presentes en el imaginario de Rodrigo.

Por otro lado, la presencia de Dukas en esta partitura no se reduce solamente a lo musical, ya que fue el propio músico francés quién movilizó sus contactos e influencia para conseguir que la obra se estrenara en París en un foro importante. Tal y como comentábamos en páginas anteriores, el propio Rodrigo lo narraba así en sus escritos sobre Dukas: “Al año siguiente, y siempre por su mediación, conseguía estrenar en la Orquesta Straram, la orquesta más prestigiosa del París de entonces, mi primera obra sinfónica, *Cinco piezas infantiles*”.⁴⁰ Las

⁴⁰ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9=12.

reacciones a esta obra fueron muy positivas a la vista de las críticas publicadas en diarios como *Comoedia* o *El Sol*, donde se comentaba el estreno acontecido a finales de marzo 1929.

Tras esta primera obra sinfónica, Rodrigo continuó con una producción de obras orquestales que compuso bajo la tutela de Dukas entre 1927 y 1932. Una de ellas fue *Tres viejos aires de danza*, una composición para orquesta de cámara en tres movimientos: “Pastoral”, “Minué” y “Giga”. Los dos primeros los trajo escritos para piano desde Valencia y decidió orquestarlos en París junto a Dukas, mientras que la “Giga” fue compuesta íntegramente en París para orquesta. El propio Rodrigo lo explica así en sus escritos:

No me ha movido en estas tres pequeñas composiciones el deseo de hacer obra “de retour”, cualquiera que sea la estimación que yo sienta por esa estética. Se trata tan solo de tres momentos musicales, al margen de mi carrera, sugeridos por el deseo de rendir modesto homenaje a los queridos viejos maestros.

Las dos primeras piezas fueron escritas para piano en una primera versión (1926-1927, respectivamente) y orquestadas más tarde en París, en el invierno de 1928; la Giga fue escrita directamente para orquesta, en este verano último.

Flauta, oboe, clarinete, fagot, dos trompas y cuarteto de cuerda reducida forman el efectivo instrumental de estas tres composiciones, la primera de las cuales está dedicada a Leopoldo Querol, la segunda a Enrique Pecourt y la tercera a Alberto Maragat.⁴¹

Quizá esta sea la obra en la que más complejo sea observar una posible influencia de Dukas. No existen fuentes primarias que muestren consejos o correcciones de dicha obra, pero por su fecha de composición y por las cartas de Rodrigo enviadas a su amigo López-Chavarri en 1928, podemos afirmar que fue escrita bajo su tutela.

Aunque en esta obra no hay un gran despliegue tímbrico, ya que su plantilla se reduce a una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, dos trompas y cuerdas, sí podemos encontrar el influjo de Dukas en la propia técnica compositiva: la fuga. En palabras de Rodrigo, las dos primeras piezas fueron compuestas en 1926 y 1927, antes de llegar a París y conocer a Dukas, sin embargo, la tercera de ellas, “Giga”, fue compuesta directamente para orquesta en el verano de 1928, cuando Rodrigo ya llevaba un curso en la École Normale de Musique.

⁴¹ *Ibid.*

Precisamente el estudio de la fuga era una de las principales obsesiones de Dukas, el cual recalca continuamente a sus alumnos la necesidad de su conocimiento.⁴²

Si nos adentramos en la partitura de la “Giga” vemos cómo Rodrigo utiliza la técnica de la fuga. En los primeros compases de la obra, el oboe y el clarinete presentan el tema en la tonalidad de Do mayor, que más adelante volverá a parecer en esos dos mismos instrumentos, pero esta vez en la dominante menor, es decir, Sol menor:

JIGA

M. ♩ = 144
Allegro

Flauta

Oboe

Clarinete (si^b)

mf

Ejemplo 5. Joaquín Rodrigo, “Giga”, *Tres viejos aires de danza*, cc. 1-5.

56 2^o vez

Flauta

Oboe

Clarinete (si^b)

p

Ejemplo 6. Joaquín Rodrigo, “Giga”, *Tres viejos aires de danza*, cc. 56-60.

Esta obra de Rodrigo es un claro homenaje al barroco. Además, el hecho de utilizar formas y técnicas compositivas del pasado está en perfecta consonancia con el pensamiento estético de Dukas y con los pilares de su pedagogía, que, recordemos, se basaba en el estudio

⁴² «D'ací el seu amor per Bach, del qual un dia darrera l'altre ens feia admirar la solidesa transparent dels seus diversos i inflexibles cursos melòdics. “Vous savez, mes amis, si vous n'étudiez pas la fugue aujourd'hui, vous aurez besoin de l'étudier plus tard et cela vous sera plus pénible”». Rodrigo, Joaquín: “Paul Dukas, l'home i el pedagog”, *Revista musical catalana*, IX-1935, p. 374. París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier).

de esos maestros y formas tradicionales. Para Dukas, ese estudio contenía todo el conocimiento que un joven compositor debía dominar para ser capaz de generar un discurso propio.

Tres viejos aires de danza fue la única obra para orquesta de cámara que Rodrigo compuso en sus años en la École Normale de Musique. Si seguimos revisando los títulos producidos entre 1927 y 1932, nos encontramos de nuevo con otra obra orquestal, *Preludio para un poema a la Alhambra*, compuesta en 1928. Esta obra representa, junto a *Cinco piezas infantiles*, los primeros pasos de Rodrigo como orquestador y está bajo la tutela de Dukas en el sentido más amplio de la expresión, ya que no solo Rodrigo la compuso siendo su alumno, sino que la obra fue estrenada por la Orquesta Straram en París, en el Théâtre des Champs Élysées, el 1 de mayo de 1930. No creemos casual que fuera la misma orquesta que, tan solo un año antes y por mediación de Dukas, estrenaba en marzo de 1929 su anterior y primera obra orquestal, *Cinco piezas infantiles*. En algunas de las reacciones en prensa francesa al estreno del *Preludio para un poema a la Alhambra* encontramos comentarios positivos pero muy escuetos como “en primera audición, el *Poème sur l’Alhambra*, de Joaquín Rodrigo, evoca con talento la noche en Granada”.⁴³ Sin embargo, en otra de las críticas, algo más extensa, se destaca el despliegue tímbrico de la orquesta:

Con el *Preludio para un poema a la Alhambra*, de Joaquín Rodrigo, pequeña página de una tonalidad crepuscular donde, sin pretender una expresión intensa, el joven músico español se entretiene en usar todos los recursos tímbricos de la orquesta, y da así la mano a los coloristas más ardientes de la península.⁴⁴

Aunque esta crítica pretende relacionar esta obra con los “coloristas más ardientes de la península”, creemos que ese despliegue tímbrico tiene poco que ver con alguna influencia española, y sí, en cambio con Dukas y con el hecho de que se trate de la segunda obra orquestal de su carrera, un momento en el que Rodrigo experimentaba por primera vez las posibilidades de una orquesta sinfónica bajo la tutela de un enorme orquestador, su maestro

⁴³ « *En première audition, le Poème sur l’Alhambra, de M. Joaquin Rodrigo, évoque avec talent la nuit à Grenade* ». Schneider, Louis: “La musique”, *Le Petit Parisien*, París, 5-V-1930. París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier. Dossier Joaquín Rodrigo).

⁴⁴ « *Avec le Prélude à un poème à l’Alhambra, de M. Joaquin Rodrigo, petite page d’une tonalité crépusculaire où, sans viser à une expression intense, le jeune musicien espagnol se divertit à user de toutes les ressources des timbres de l’orchestre, et donne ainsi la main aux coloristes les plus ardents de la péninsule* ». “La musique”, *Paris Jour*, París, 8-V-1930. París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fonds Montpensier. Dossier Joaquín Rodrigo).

Dukas. Una vez más, se observa cómo ese colorido orquestal que la prensa identifica con lo hispano procede, en realidad, de la paleta orquestal de Dukas. Por tanto, es el maestro francés el que estaría detrás de la creación de esa sonoridad española conseguida por Rodrigo.

Lo cierto es que esta segunda partitura para orquesta de Rodrigo contiene una instrumentación muy rica, con una gran variedad de timbres en la percusión y, una vez más, con el uso del arpa. El ejemplo que mostramos a continuación pertenece a la sección más potente de la obra, concebida en contraste con la primera sección, mucho más calmada y reposada:

116

Timp. *mf*

Tamb. picc.

Perc. Triangolo *pp < f > pp*

Gran Cassa

Arpa *f* *gliss.*

Ejemplo 7. Joaquín Rodrigo, *Preludio para un poema a la Alhambra*, cc. 116-118.

Rodrigo muestra también en esta partitura un dominio muy avanzado en el tratamiento de las cuerdas, algo llamativo en un compositor que apenas está abordando su segunda partitura para orquesta sinfónica. En el siguiente ejemplo, se puede observar cómo el valenciano desdobra los violines, los violonchelos y los contrabajos, creando hasta siete capas en las cuerdas frotadas, en lugar de las cuatro habituales. Aunque en el siguiente fragmento los violines I y II están doblándose (generan seis capas) continúan después con líneas independientes llegando a ser siete:

Ejemplo 8. Joaquín Rodrigo, *Preludio para un poema a la Alhambra*, cc. 116-118.

La explotación tímbrica de las cuerdas conseguida por el valenciano no solo se mostró en el *Preludio*. Paralelamente al proceso de composición de esta obra, Rodrigo realizaría la orquestación de *Zarabanda lejana* en 1928, a la que más tarde se uniría *Villancico*, orquestada en 1930. Tal y como señala Antonio Gallego,⁴⁵ el proceso de creación de ambas piezas fue el siguiente: la *Zarabanda lejana* fue compuesta para guitarra, y poco después fue orquestada por el propio autor, en forma de diálogo entre la orquesta y los solistas. El *Villancico* se opone en carácter a la *Zarabanda* y lleva a la orquesta de cuerda a los límites de sus posibilidades tímbricas. La forma es un “rondó-sonata” y la escritura musical es de extrema dificultad.

El rendimiento que Rodrigo saca a la orquesta de cuerda en esta obra también fue subrayado por Federico Sopena, que definía al *Villancico* como “un prodigio de sabiduría orquestal, de matices para el grupo sencillo de los instrumentos de cuerda (...), maravillosa mezcla de sabor popular, de estilizada cajita de música y de espontaneidad”.⁴⁶

En cuanto al estilo, el propio Rodrigo dejó claro en sus escritos que “estas dos composiciones, escritas con algunos años de distancia la una de la otra, responden, no obstante, a un mismo estilo, y fueron concebidas como si se tratara de una sola obra. Son evocaciones de la música española de los siglos XV y XVI”.⁴⁷

⁴⁵ Gallego, Antonio: *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE, 2003, pp. 79-81.

⁴⁶ Sopena, Federico: *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1946, p. 13.

⁴⁷ Iglesias, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999. p. 213.

Al igual que ocurría con *Tres viejos aires de danza*, vuelve a aparecer en Rodrigo la intención de rendir homenaje a los maestros del pasado, uno de los ideales de Dukas al que tanto aludía en sus clases, tal y como veíamos en páginas anteriores. Dedicadas “a la vihuela de Luis Milán” y “a Joan Salvat”, fueron estrenadas ante el público por la orquesta femenina de la École Normale de Musique, dirigida por Jane Evrard, el 9 de marzo de 1931, pero según Antonio Iglesias, tuvieron también un preestreno privado en el palacio de los Polignac ese mismo mes en París.⁴⁸

Hemos podido constatar, gracias al programa de concierto de la École Normale de Musique que ya mostrábamos en páginas anteriores,⁴⁹ que *Zarabanda lejana*, en su versión definitiva para orquesta, fue estrenada por primera vez el 6 de mayo de 1928, como plato final en la audición de obras de alumnos de la clase de composición de Paul Dukas. Por tanto, aunque las dos primeras versiones de la pieza, escritas para guitarra y para piano fueron compuestas por Rodrigo en 1926, antes de su llegada a París, esta fuente demuestra que debió de orquestar la pieza durante el curso académico de 1927-1928, bajo la tutela de Dukas, ya que fue presentada en el concierto de final de curso como trabajo de clase.

Entre la *Zarabanda lejana* y el *Villancico* apenas hay dos años de distancia, pero al estar escritas ambas para orquesta de cuerda, se puede observar en ellas la evolución de Rodrigo en su dominio de las cuerdas frotadas, especialmente en su explotación tímbrica. Si nos adentramos en ambas partituras, vemos cómo en la *Zarabanda lejana* Rodrigo opta por crear siete voces, desdoblado los violines primeros y los violines segundos y dejando a las violas, los violonchelos y los contrabajos a una sola voz.

En el ejemplo que mostramos a continuación, se ve esta disposición a siete voces en un momento en el que los violines primeros cantan el tema que estructura toda la pieza:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁹ Véase Introducción Parte II, 1.3. Alumnos que pasaron por sus aulas, imagen 9.

The image shows a musical score for strings from Joaquín Rodrigo's *Zarabanda lejana*, measures 31-35. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. It features dynamic markings like *pp*, *f*, *mf*, and *pp*, and includes a 'V' marking for a specific technique.

Ejemplo 9. Joaquín Rodrigo, *Zarabanda lejana*, cc. 31-35.

Aunque es obvio que el tratamiento de la cuerda en esta pieza es más sofisticado que en las partituras analizadas anteriormente (*Tres viejos aires de danza* o *Preludio para un poema a la Alhambra*), Rodrigo no contempla el uso de *divisi* en todas las voces o la alternancia de *solo* y *tutti* dentro de una misma voz. Es importante recordar que esta primera pieza fue una orquestación realizada a partir de su versión para piano, que, a su vez, venía de la versión original, escrita para guitarra.

Sin embargo, tan solo dos años más tarde, en 1930, Rodrigo daba por finalizado el *Villancico*, esta vez compuesto directamente para orquesta de cuerda. A la vista de los resultados, dos años en el aula de Dukas fueron suficientes para que Rodrigo diera un salto importante en su capacidad como orquestador. Si nos adentramos en esta segunda partitura, vemos cómo el valenciano explota al máximo la capacidad tímbrica de la cuerda frotada. Las diferencias con la *Zarabanda* son notables, empezando por el número de voces, que en este caso llega a diez, y por la complejidad de su escritura, utilizando el *divisi* y contrastes *solo/tutti* en cada una de las voces:

Ejemplo 10. Joaquín Rodrigo, *Villancico*, cc. 24-29.

Como se puede ver, el nivel de complejidad en la escritura y, en consecuencia, el refinamiento tímbrico de esta obra es muy alto. Quizá sea la partitura más sobresaliente de su período en la École Normale de Musique. Las cuatro obras comentadas de este periodo (1927-1932) muestran el nacimiento de Rodrigo como orquestador y la evolución en su capacidad como compositor. Es llamativo hasta qué punto las biografías de Rodrigo han infravalorado la importancia de Paul Dukas en esta etapa, no solo como maestro, en contacto semanal con el valenciano durante casi cinco años, sino como promotor de su carrera, consiguiendo que algunas de ellas fueran editadas y estrenadas en París por orquestas muy importantes del momento, más allá de los conciertos dados por la propia École Normale de Musique, único escenario al que la mayoría de alumnos de la escuela podían optar para presentar sus obras.

Aparte de las propias partituras realizadas por Rodrigo en estos años, hay otro componente más a analizar entre ambos músicos: su estrecha relación personal y el ímpetu continuo del francés por seguir, apoyar e impulsar la carrera del valenciano. En este sentido, creemos oportuno analizar con detalle la correspondencia mantenida entre ambos, pues a través de estas fuentes salen a la luz otros temas no estrictamente musicales, pero que nos permitirán dibujar con mayor nitidez el retrato de esta relación.

De la correspondencia escrita por Paul Dukas a Joaquín Rodrigo tan solo se han conservado diez cartas.⁵⁰ Algunas de ellas han sido transcritas y traducidas por Carlos Laredo en su biografía sobre el músico valenciano. Sin embargo, otras, como las que mostramos a continuación, han permanecido olvidadas por las principales biografías y estudios musicológicos sobre el compositor valenciano. Todas ellas pertenecen a periodos estivales en los que Rodrigo se encontraba fuera de París y en las que Dukas parece dar respuesta a las cuestiones y novedades que Rodrigo le contaba desde sus estancias vacacionales.

En la primera de ellas, firmada el 16 de junio de 1930, Dukas se expresa así:

Mi querido amigo:

Estoy encantado con las noticias que usted me envía y del recibimiento caluroso de su obra en Barcelona. Usted sabe que yo les quiero a los dos⁵¹ y pienso que no hay necesidad de inventar frases para expresarle mi alegría sincera al sentir la suya. Espero que descanse en familia sobre la cama de laureles que ha recogido en Cataluña. Y como sé que no se va a relajar estoy tranquilo por el futuro, alegrándome con usted del regalo, de las invitaciones agradables que nos han recibido, de la cena íntima de los jóvenes compositores catalanes etc... etc...

¡Primeros fuegos de una gloria que crecerá sin quemarnos tal y como le conozco, y que aplaudo como “conocedor” si me lo permite!

He leído su carta a sus compañeros hoy en la Escuela Normal. Esta puso a todo el mundo de buen humor a pesar del calor tormentoso que alterna desde hace tres días con tormentas espantosas que ponen nerviosa a la gente. Sus amigos estaban encantados como yo, de repente encontré una composición en su ausencia que nos dio pena pero que Falla ha hecho olvidar ya que le hace aparecer entre nosotros.

¡Buenas vacaciones musicales y familiares mi querido amigo, reciba mis saludos sinceros y cariñosos, añado mis mejores recuerdos para nuestra inseparable y tan entregada compañera!

Gracias por el programa que me llegó bien esta mañana.

⁵⁰ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18, 3-13.

⁵¹ Se refiere a Rodrigo y a Victoria Kamhi, que ya eran pareja en la fecha en que se escribe esta carta.

Por la fecha de esta carta, podemos afirmar que el éxito en Barcelona por el que Dukas felicita a su alumno es el estreno de la versión orquestal de las *Cinco piezas infantiles*, en su primera audición en la capital catalana. Gracias al programa de concierto⁵³ conservado en la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, encontramos los datos concretos de dicho estreno: la Orquesta Pau Casals, bajo la dirección del maestro Lamote de Grignon, interpretó el día 5 de junio de 1930 en el Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona la primera audición de las *Cinco piezas infantiles* que en aquel momento fueron tituladas *Escenas infantiles*. Por los comentarios de Dukas, el estreno fue un éxito o al menos así se lo debió transmitir Rodrigo.

Otro de los datos que aporta esta carta es la presencia de Falla en París durante la ausencia de Rodrigo en la capital francesa. Esta “visita” de Falla a Dukas es una de las ya estudiadas en el capítulo 3 de esta tesis doctoral.⁵⁴ Precisamente Falla es quien vuelve a aparecer mencionado en la siguiente carta conservada de la correspondencia Dukas-Rodrigo. Un año después, y también en período estival, coincidiendo con las vacaciones en España de Rodrigo, Dukas manda esta carta a Valencia el 11 de agosto de 1931:

Mi querido amigo:

Su carta me ha dado un gran placer. Estoy contento de saber que está tranquilo en sus vacaciones. A pesar de la agitación general de la que espiritualmente me describe sus efectos políticos, sociológicos, económicos, sin olvidar los polifónicos, que sin duda triunfarán de las reformas radiantes que pueden nacer de una situación muy crítica para prolongarse. Hemos hablado de todo eso últimamente con Falla, que vino a verme hace 3 semanas. Él ve las cosas más o menos como usted, es decir, no muy optimista pero confiado y lleno de esperanza en la juventud española de hoy,

⁵² « Mon cher ami, Je suis enchanté des nouvelles que vous m'envoyez et de vous et de l'accueil chaleureux de votre ouvrage à Barcelone. Vous savez que je vous aime tous les deux et je pense n'avoir pas besoin de faire des phrases pour vous dire ma joie sincère de sentir la vôtre. J'espère que vous vous reposez à prisant en famille sur le lit de lauriers que vous avez recollés en Catalunya. Et comme je sais que vous ne vous y endormirez pas, je suis tranquille pour l'avenir en me réjouissant avec vous du frisent, des invitations agréables qui vous ont accueilli, de dîner intime des jeunes compositeurs catalans etc... etc... Premier feux d'une gloire qui grandira sans nous griser – Tel que je vous connais – et à laquelle j'applaudis « en connaissance », si vous permettez ! J'ai lu votre lettre à vos camarades aujourd'hui à l'École Normale. Cela a mis tout le monde en bonne heureux malgré la chaleur orageuse qui alterne depuis 3 jours ici avec les orages épouvantables qui fait les gens assez nerveux. Vos amis étaient ravis comme moi et du coup, j'ai trouvé une composition à votre absence que nous regrettons tous mais que Falla nous faisait oublier puisqu'il vous rendait frisant parmi nous. Bonnes vacances musicales et familiales mon cher ami et croyez à mes sentiments tout sincèrement affectueux. J'y joins mes souvenirs les meilleurs pour notre inséparable et si dévouée compagnon ! Merci pour le programme bien arrivé ce matin. Paul Dukas ». Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18, 3-13.

⁵³ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. P 01-07.

⁵⁴ Véase apartado 3.1.2. Viajes, proyectos y reencuentros: 1914-1930.

que ve muy superior en general a la de su generación. *Venit. & Senti* no es muy brillante y como el mío todavía no es famoso hemos podido reflexionar sobre el tema.

Mucho ánimo.⁵⁵

Esta carta es muy significativa políticamente. Recordemos que 1931 fue un año especialmente agitado para España. Dukas escribía esta carta a Rodrigo en el mes de agosto, tras la proclamación de la Segunda República en el mes abril y la celebración de la primera vuelta de las elecciones generales el 28 de junio. Estas elecciones tuvieron una agitada segunda vuelta con diversas elecciones parciales entre el 19 de julio y el 8 de noviembre de 1931. Es obvio que esta carta de Dukas, firmada el 11 de agosto, es la respuesta a una carta en la que Rodrigo le debió contar “la agitación general” con la que se encontró en España. Desafortunadamente, esa carta previa no se conserva. Y decimos desafortunadamente porque nos permitiría conocer la opinión política de Rodrigo respecto a todo lo que estaba ocurriendo. Sin embargo, debemos atenernos a las fuentes que tenemos. En la carta del 11 de agosto, Dukas habla de la opinión de Falla sobre lo que está ocurriendo y utiliza la expresión “Él ve las cosas más o menos como tú, es decir, no muy optimista pero confiado y lleno de esperanza en la juventud española de hoy”. Esta frase deja entrever una coincidencia ideológica entre Falla y Rodrigo, y la expresión “no muy optimista pero confiado en la juventud española de hoy” podría interpretarse como cierta simpatía o adhesión a la Conjunción Republicano-Socialista que ganó las elecciones en aquel verano y que dio lugar al bienio reformista de la Segunda República Española.

Tan solo unos meses más tarde, el 3 de enero de 1932, Dukas volvía a escribir a Rodrigo con motivo de las vacaciones navideñas en España del valenciano. En esta escueta carta, llena de ironía y sin más interés que la de desear unas buenas vacaciones en familia a su alumno, Dukas vuelve a utilizar expresiones como “molestias geopolíticas” y “crisis” para referirse a la situación española:

⁵⁵ « *Mon cher ami, votre lettre m'a fait grand plaisir. Je suis ravi de vous savoir au calme dans votre séjour de vacances malgré l'agitation générale dont vous me dépeignez si spirituellement les effets politiques, sociologiques, économiques, sans oublier le polyphonique qui ne peut sans doute que trouver son compte aux réformes radicales qui peut naître d'une situation trop critique pour se prolonger. Nous avons parlé de tout ceci dernièrement avec Falla qui est venu me voir il y a environ 3 semaines. Il voit les choses à peu près comme vous, c'est-à-dire pas très optimiste mais tout de même confiant et plein d'espoir dans la jeunesse espagnole d'aujourd'hui qu'il juge très supérieures dans l'ensemble à celle de sa génération. Venit. & Senti n'est pas brillante et comme la mien n'était pas fameux encore, nous avons pu philosopher sur la fragilité. Bonne continuation* ». Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18, 3-13.

Querido amigo:

Su carta, de tan buen humor a pesar de las molestias meteorológicas, geopolíticas y otras que en ella cuenta, me ha alegrado mucho. Ya estamos en familia, es decir, el mejor lugar donde uno puede estar. Espero que le estén cuidando mucho durante estas vacaciones. Espero también que la vuelta sea menos fría en el tren que el viaje de ida. Francia es más grande que España, es verdad que desde la crisis estáis a 2 grados menos.⁵⁶

Pero a pesar de esas “molestias” a las que hacía mención Dukas, 1932 se convirtió en el año en el que Rodrigo decidió regresar a España e intentar iniciar una carrera en Madrid. Al poco tiempo de su marcha, Dukas le responde a su primera carta desde España, en la que reconoce echarle de menos, pero en la que también se muestra comprensivo con su decisión. El 25 de octubre, Dukas se expresaba así:

Mi querido amigo, estaba totalmente convencido de que pensaría con frecuencia en París, en el bulevar Malesherbes, en la Escuela Normal y en mi persona. Sin embargo, he tenido un gran placer al recibir la buena y encantadora confirmación escrita que ha tenido usted la amabilidad de enviarme. Yo también pienso con mucha frecuencia en usted y le echo de menos más de una vez al ver el sitio vacío al lado del piano... pero comprendo muy bien los motivos... financieros que en estos tiempos de crisis universal le hacen dudar antes de plantearse una estancia en París en condiciones difíciles. Si por suerte volviera a aparecer, encontraría nuestra clase muy cambiada. De los antiguos apenas quedan más que Campolieti y Krein. El señor Ponce viene muy poco, Pipkoff se ha vuelto a Sofía definitivamente. Me han dicho que ahora es allí profesor del conservatorio, pero solo lo sé por el señor Mangeot. El bueno de Pipkoff no me ha escrito ni una carta hasta ahora. En cuanto a Arámbarki, sabe usted tan bien como yo o mejor, pues ha asistido a uno de sus conciertos, que se está convirtiendo en un director de orquesta de primera línea. Me siento infinitamente feliz y espero que haga una gran carrera. Ya ve que todo esto y, salvadas las distancias, nuestra vieja clase me causa el efecto de sentirme como Napoleón

⁵⁶ « *Mon cher ami, votre lettre de si bonne humeur malgré tous les désagréments météorologiques, géopolitiques et autres qu'elle relate m'a beaucoup réjoui. Nous voilà en famille, c'est-à-dire le mieux que l'on puisse être. J'espère que vous vous faites bien dorloter pendant ces vacances. J'espère aussi que le retour sera moins froid dans le train que le voyage aller. La France est plus grande que l'Espagne, il faut croire, depuis la crise puisque si vous serez en deux degrés au-dessous* ». Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18, 3-13.

entre los restos del Gran Ejército. Espero que mis “soldados” continúen combatiendo por la buena música. Es muy necesario hoy día, en esto como en otras muchas cosas, tener las ideas claras. Usted me dirá algún día, puesto que se va a Madrid, si el gusto musical está allí algo más definido que en París, donde, como ha visto usted, se desplaza de un extremo a otro. Y ya que estamos en tiempo de deseos, le expreso los míos más sinceros de que tenga un brillante éxito en la capital española y le envío también un saludo con mi simpatía a su fiel y encantador secretario y para usted, querido amigo, mi leal afecto.⁵⁷

Como vemos, en el momento en que Rodrigo abandonó París, la relación entre ambos ya se había convertido en una estrecha amistad más que en una fría relación profesor alumno. Esta carta también refleja el seguimiento personal que Dukas hacía de sus exalumnos y saca a la luz los nombres de algunos de los compañeros de clase de Rodrigo: Campolieti, Krein y Pipkoff. Destaca la mención que hace a Jesús Arámbarri, otro de los alumnos españoles del francés, amigo de Rodrigo y del que nos ocuparemos en las próximas páginas de este trabajo. Y no menos significativa y hermosa es esa definición de los alumnos como “soldados” de la música que él mismo les inculcaba. Otro dato que aporta esta carta es el interés que le despierta a Dukas la vida musical en Madrid, pidiéndole a Rodrigo que le cuente “si el gusto musical está allí algo más definido que en París”.

Desafortunadamente, la correspondencia Dukas-Rodrigo que se ha conservado es exigua y muy irregular en el tiempo. Tras la mencionada carta del 25 de octubre, en la que se refleja el inicio de la vida en Madrid de Rodrigo, tenemos que dar un salto de muchos meses para volver a encontrar otra carta del maestro francés. El 2 de julio de 1933, Dukas escribe una epístola, ilegible en algunos fragmentos por la superposición de algunos sellos sobre el propio texto, en la que Dukas se muestra muy feliz por las noticias, al parecer muy buenas, que le ha dado Rodrigo por correspondencia desde España. Aunque lamentablemente se pierde el significado general de la carta por los fragmentos ilegibles, destaca ya, en ese verano de 1933, el interés de Dukas porque Rodrigo y su mujer regresen a París, aunque solo se de visita. En ese momento ninguno de ellos había pensado seriamente en la posibilidad de volver a vivir en la capital francesa, algo que se materializaría tan solo unos meses más tarde, con la

⁵⁷ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 224.

solicitud de la beca del Conde de Cartagena, en cuya resolución la intervención de Dukas sería tan importante, como veremos en las próximas páginas.

Querido amigo:

Es con mucho placer que me llegaron sus noticias. Y estoy contento de sentir que su carta respira una satisfacción como tal, íntima y miserable. La Escuela Normal ha hecho indudablemente feliz a los alumnos y me alegro. [...].

Es una pareja agradable, es un placer verla. Usted también tiene que hacer una pequeña peregrinación cuando los tiempos sean mejores. Repasaremos buenos recuerdos y añadiremos otros más, ya que también ha hecho usted crecer a madame Joaquín Rodrigo.

Todos mis homenajes para ella, estoy esperando, mi querido amigo, con mis saludos cordiales a nuestra fiel secretaria⁵⁸ que espero esté siempre a sulado.

Sinceramente⁵⁹

Por la forma de expresarse, Dukas ni siquiera intuía en ese momento, principios de julio, que apenas unos meses más tarde Rodrigo iniciaría los trámites para solicitar la beca del Conde de Cartagena, la cual le permitiría regresar a vivir a París junto a su esposa, Victoria Kamhi, a la que, por otro lado, vemos cómo Dukas trataba con total confianza y cariño, ya que ella misma solía asistir como oyente junto a Rodrigo a las clases del francés en la École Normale de Musique. Tan solo tres meses más tarde, Dukas ya había sido informado de la intención de Rodrigo de volver a estudiar a París.

En la siguiente carta, firmada el 27 de octubre de 1933, Dukas ofrece su ayuda a Rodrigo para que consiga la beca que le permitiría regresar a la capital francesa. El francés, además, se muestra muy ilusionado ante la idea de volver a tener al valenciano en su aula de composición, aunque sea en estatus de oyente.

⁵⁸ Se refiere a Victoria Kamhi, con la que Rodrigo había contraído ya matrimonio en enero de 1933.

⁵⁹ « *Mon cher ami, c'est avec grand plaisir que j'ai reçu de vos nouvelles. Et je suis ravi de sentir que votre lettre respire une telle satisfaction intime et misérable. L'Ecole Normale a décidément porté bonheur aux élèves et j'en suis heureux. [...]. C'est un couple charmant qui fait plaisir à voir. Il faut aussi que vous fassiez ici un petit pèlerinage à votre tour quand les temps seront meilleurs. Nous revisiterons de bons souvenirs et nous y en ajouterons d'autres encore puisque vous avez aussi fait croître Madame Joaquín Rodrigo. Tous mes hommages pour elle, en attendant mon cher ami avec mes saluts cordiaux à notre fidèle secrétaire qui je pense est toujours auprès de vous. Sincèrement* ». Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13.

Mis queridos amigos:

Me llevé una gran alegría al recibir noticias tuyas, gracias a las cuales veo que andan ustedes por las más felices disquisiciones, ¡incluso musicales! y me alegro sobre todo con la idea de que hay muchas posibilidades de volverle a ver por la Escuela Normal. No hace falta decirle que haremos todo lo que esté en nuestra mano para acelerar este feliz acontecimiento. Ya sé por el señor Mangeot que ha debido de recibir el Diploma que solicitaba para hacer valer ante el Estado español sus títulos para la beca que le permitirá volver a París. Sin duda el diploma bastará para obtenerla. Al menos eso espero. Pero si le parece conveniente que yo le apoye con una recomendación, no dude en decírmelo, especificando a quién debo dirigir mi carta. No necesito decirle que me encantaría hacerle ese favorcillo, cuyo resultado podría ser muy agradable para mí, que estaría muy contento de verle otra vez sentado al lado del piano, mientras, como dice usted tan amablemente, yo hablo, explico y toco. Pues sigo en este oficio ante un auditorio bastante distinto del que usted conoció.

Todo cambia y creo que de sus amigos de antes no encontrará más que a Campolieti, siempre fiel. Espero con alegría su transformación en guitarrero, como sucesor de Ponce, que nos dejó para irse a México. Y admiro sus progresos en lengua francesa, avergonzado de no poder hacer lo mismo en la lengua de Cervantes. ¡Demasiado tarde para ponerme a ello! Acepte pues mi sincera amistad en el único idioma que me es decentemente asequible. Le aseguro de todo corazón que es sincera y le ruego que trasmita mis respetos a su Señora, esperando tener el placer de presentárselos en persona.⁶⁰

Entre enero y noviembre de 1934, Rodrigo y su mujer vivieron cerca de 10 meses separados, ella en París y él en Valencia, por motivos de precariedad económica. Durante ese año, Rodrigo aspiraba a conseguir la beca de Cartagena con la que podría regresar a París, mientras Victoria Khami intentaba, dentro de sus posibilidades, impulsar la carrera de su marido desde la capital francesa. En ese contexto Paul Dukas actuó, una vez más, como apoyo incondicional de Rodrigo e intentó ayudar al valenciano ejerciendo toda su influencia. A este respecto, existe una carta firmada por Victoria Khami el 3 de mayo en la que le cuenta

⁶⁰ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 234.

a Rodrigo que está intentando, junto con Paul Dukas, buscar un director y una orquesta de prestigio en París para estrenar su *Concierto heroico* para piano y orquesta.

Mi querido Joaquín:

He recibido tus dos cartas y no quise contestarte antes porque quería contarte todo lo que hice estos días en el mismo tiempo. Me decías de ir a casa de Dukas, bueno, hoy estuve allí con Leopoldo (Querol) y me recibió la mar de bien. Charlamos un largo rato y me dijo que hará lo posible para que toquen tu concierto en París, aunque esto es muy difícil, porque las orquestas están en plena crisis. Fíjate, se han reducido las subvenciones y, encima de eso, les hace una gran competencia la radio. Dice Dukas que podrías dirigirte a A. Wolff, que ha sido nombrado Director de la Orquesta Padeloup. Dice que Querol tocó este invierno con esa orquesta y que es ya conocido del comité. Yo iré después a su casa y le llevaré el concierto, después de que se lo hayas enviado a Dukas. Si contesta que no puede tocarlo, nos dirigimos a Mitropulos (por Cortot y la Escuela Normal) o a Tomasi o a Freitas Branco. Pero Dukas piensa que es indispensable que vengas tú aquí en octubre, porque será mucho más eficaz. Si es casi seguro que te dan la beca en enero, te vienes dos o tres meses antes. Empieza a ahorrar todo lo que puedas y yo también procuraré ganar algo. Me ofrecen la traducción de un libro al español, veremos si cuaja. Tú podrías dar algunas clases.⁶¹

Como vemos, la situación económica por la que ambos atravesaban no era la más amable, y la necesidad mutua de reencontrarse en París se hacía cada vez más grande para ambos. A la espera de la resolución de la beca de Cartagena, en 1934, Rodrigo mantenía su contacto por correspondencia con Dukas, a través del cual le iba contando sus éxitos y sus problemas. En una carta firmada el 25 de octubre de 1934, que fue entregada en mano a Victoria Khami y que esta envió a Rodrigo, Dukas se alegra enormemente por el éxito conseguido por Rodrigo con su obra *Per la flor del liri blau* en Valencia:

⁶¹ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 248.

Mi querido amigo:

Estoy encantado de la estupenda carta que acabo de recibir de su parte y que me trae tan buenas noticias en todos los aspectos. Ya le estoy viendo, consagrado desde ahora por la prensa y el público de Valencia, después de París, Madrid y Bilbao. Sin conocer aún su nueva obra, estoy seguro de que esta brillante consagración ha sido merecida, ¡porque sé desde hace mucho tiempo de lo que es usted capaz! El beneficio moral es tan importante como el material y ambos vienen juntos en este premio de composición que ha conseguido con tanto lucimiento. Espero, igual que usted, que sus premios contribuyan a la obtención de la famosa beca que le permitirá retomar el camino del bulevar Malesherbes (la Escuela Normal). Me dice usted, querido amigo, que esa balada sobre un tema popular fue escrita apresuradamente, que tuvo demasiado poco tiempo para deliberar en su fuero interno sobre la elección de los elementos y que ha tenido que contentarse con lo que usted llama “la primera música que me pasó por la cabeza”. Puede que haya sido precisamente eso lo que espoleara su inspiración y le hiciese hallar las entonaciones que nunca habrían salido de la reflexión, que es una simple operación intelectual, buena para el análisis con la mente reposada, y que no reemplaza jamás la espontaneidad del instinto creador. Como mucho, puede reforzar la reflexión, que es sin duda lo que Napoleón quiso decir al definir la inspiración como “la solución repentina e inesperada de un problema largamente meditado”. Pero mucho antes que Napoleón, Aristóteles, que no era ni mucho menos un genio mediocre, había dicho sabiamente que “la reflexión por sí sola no pone nada en movimiento”, y esto es algo general, que puede llegar hasta la creación del mundo. Lo que prueba que no tiene por qué ser malo pensar menos alguna vez. Incluso comprobará usted que el público se da cuenta enseguida, mientras que las grandes elucubraciones estéticas de las que usted me habla le dejan frío y no emocionan más que a los esnobs, a los que, en el fondo, todo les importa un pito. Así pues, estoy seguro por adelantado de que coincidiré con el público y la crítica de Valencia cuando tenga el gran placer de ver su partitura y espero también oírla. Deseo que sea lo antes posible y que ese placer esté acompañado por la alegría sincera de volverle a ver.⁶²

⁶² Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. A.I.-18,3-13. Traducción de Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015, p. 256.

Esta carta demuestra que Dukas, durante 1934, estuvo muy pendiente de la posible concesión de la beca que permitiría a Rodrigo volver a París. Como en cartas anteriores, Dukas no oculta su ilusión por reencontrarse con su alumno. Por otro lado, deja claro que el francés no estuvo presente en el proceso compositivo de la obra *Per la flor del liri blau*, ya que le pide, tras su estreno, poder ver su partitura y oírla. Tras esta carta que, recordemos, fue firmada el 25 de octubre de 1934, encontramos otra que vendría a confirmar ese seguimiento e interés de Dukas por conseguir que a Rodrigo le concedieran la beca del Conde de Cartagena. A este respecto, existe una carta firmada apenas un mes más tarde, el 30 de noviembre, en la que Enrique Fernández Arbós escribe a Dukas para agradecerle su implicación y su carta de recomendación para la Academia de San Fernando, con el objeto de ayudar a Rodrigo a conseguir la ansiada beca:

Mi querido amigo:

Ha sido para mí un verdadero placer recibir noticias tuyas después de un silencio prolongado que no ha disminuido en nada la amistad y la admiración que yo le tengo desde fecha lejana. Su carta benévolamente afectuosa ha hecho renacer en mí recuerdos de días más felices y de queridos amigos ya desaparecidos. Todo esto revivía en mi pensamiento no hace mucho tiempo interpretando su espléndido poema *La Péri* que ha sido probado como merece en casi toda España durante la gira que hago anualmente en primavera. Estoy muy contento de que Joaquín Rodrigo, que me ha hecho saber directamente de sus noticias y yo me apresuro a decirle que, incluso sin su recomendación, yo le hubiera traído el gran interés que se merece. Es inútil decirle sin embargo que su carta será de una gran importancia, y dará una gran autoridad a las gestiones que yo haré en su favor en la Academia de San Fernando. Habrá que superar la resistencia de muchos académicos, habrá contra él el hecho de que ha estado ya en el extranjero, pero nosotros haremos todo lo posible para hacerle tener esta beca que es para él una cuestión de vida o muerte. Yo acabo de interpretar en Madrid, para hacer su candidatura más favorable, su *Zarabanda lejana* y *Villancico*; espero de todo corazón que podamos tener éxito.

Tengo la intención de pasar por París a comienzos del mes de enero. Quizá dirija un concierto, pero en cualquier caso le haré saber con antelación porque seré profundamente feliz si puedo verle un minuto y darle la mano. Mientras tanto acepte, querido amigo, mis sinceros sentimientos de amistad y admiración.

Tras varios meses de incertidumbre y de dificultades, finalmente, el valenciano pudo respirar tranquilo: la Academia de San Fernando dio a conocer su resolución sobre la beca del Conde de Cartagena y Joaquín Rodrigo era el elegido. Recordemos que, en ese largo proceso, las cartas de recomendación de Falla, de Dukas y los movimientos realizados por Arbós fueron definitivos para que Rodrigo lo consiguiera. Al día siguiente de conocer la noticia, el 24 de diciembre de 1934, el valenciano escribía así de emocionado y agradecido a su maestro para contarle la buena nueva:

Querido Maestro:

Acabo de enterarme con el mayor placer de su entrada al Instituto⁶⁴ y me apresuro a enviarle mis más sinceras felicitaciones, así como las de mi mujer.

Al mismo tiempo, le puedo anunciar una nueva noticia: ayer por la tarde la Academia me concedió por unanimidad de votos, la famosa beca del Conde de Cartagena, y se lo quiero comunicar ya, aunque no sea oficial hasta el 31 de diciembre, para agradecerle de todo corazón su preciosa intervención que ha causado aquí una profunda impresión. ¡Así que me verá pronto en París!

Con ocasión de las fiestas que comienzan, le envío miles de buenos deseos, para usted y para los suyos. Por favor acepte, querido Maestro, mis sentimientos respetuosos y agradecidos.

⁶³ « Mon cher ami, C'était pour moi une vraie joie de recevoir des vos nouvelles après un silence si prolongé qui n'a pas diminué en rien l'amitié et l'admiration que je vous porte de longue date. Votre lettre si bienveillamment affectueuse a fait renaître en moi de bien deux souvenirs des jours plus heureux et de chers amis hélas disparus. Tout ceci revivait dans ma pensée il n'y a pas bien longtemps en exécutant votre splendide poème "La Péri" qui a été goûté comme elle mérite dans presque toute l'Espagne dans la tournée que je fais annuellement au Printemps. Je suis donc bien heureux que ce soit Joaquín Rodrigo qui m'a fait avoir directement de vos nouvelles et je me hâte de vous dire que, même sans votre recommandation, je lui aurais porté le vif intérêt qu'il mérite. Inutile de vous dire toutefois que votre lettre sera d'une grande importance, et donnera une grande autorité aux démarches que je ferais en sa faveur à l'Academia de San Fernando. Il faudra vaincre la résistance de plusieurs academiciens, car il aura contre lui le fait qu'il a été déjà à l'étranger, mais nous ferons tout notre possible pour lui faire avoir cette Bourse qui est pour lui une question de vie ou mort. Je viens d'exécuter à Madrid pour rendre sa candidature plus favorable sa Sarabande Lointaine et Villancico; j'espère de tout cœur que nous pourrions réussir. Je compte passer à Paris au commencement du mois de Janvier. Peut-être dirigerai-je un concert, mais dans tous les cas je vous le ferai savoir à l'avance car je serais profondément heureux si je pouvais vous voir une minute et vous serrer les mains. En attendant veuillez croire, cher ami, à mes sincères sentiments d'amitié et admiration. E.F. Arbós ». Paris, BNF, sig. W.48/42.

⁶⁴ Se refiere al nombramiento de Paul Dukas como miembro de la Académie des beaux-arts en 1934.

Tras conocer que había ganado la beca, Rodrigo puso en marcha los preparativos para su regreso a París, donde, en la primavera de 1935, se reencontró con su mujer y con Paul Dukas. Al llegar a la capital francesa, Rodrigo y Khami se matricularon como oyentes en la École Normale de Musique para poder asistir a las clases de composición de Dukas. Desafortunadamente, el destino quiso que, pocas semanas después del feliz reencuentro, la repentina muerte de Dukas en mayo de 1935 les separara para siempre.

Nada más conocer la noticia, el 23 de mayo de 1935, Rodrigo le cuenta lo sucedido a su amigo López-Chavarri en una carta a raíz de una anécdota vivida con el pianista Iturbi, el cual debió hacerle un comentario despectivo respecto al oficio de los compositores que sentó muy mal a Rodrigo:

[...] como Iturbi [...]. Vuelve muy americano y no quiero ocultarle que me dio pena oírle; un artista como él no debería expresarse de esa manera para con los compositores, que tendremos muchos defectos y seremos muy malos, pero si no fuéramos tan imbéciles no hubiera podido salir de nuestra formidable imbecilidad un Mozart, un Beethoven, un Schubert que han muerto de miseria para que luego sus intérpretes se llenen de dinero. ¿No le parece? Pobre Iturbi, un tan gran artista y tan ligero en sus juicios y tan impresionable por sus legítimos triunfos.

El mismo día que tenía yo esa penosa impresión, moría a poca distancia otro miembro de la familia de los imbéciles, Paul Dukas, que reunía todas las esencias y toda la tradición de los tontos... Ha sido para mí otra pena de las muchas de los últimos tiempos, pues si tenía por el músico admiración, todavía más la tenía por el hombre. Un Fauré, un Debussy, un Ravel, como músicos le eran sus pares, pero no como hombres en el puro y gran sentido de esta palabra. Su juicio y su crítica serena no tenía par en el momento y con su muerte y con la seria enfermedad de Ravel, la música francesa entra en su eclipse. Pensé enviarle un artículo, pero me dije que no vale la pena, cuando tanto se ha escrito, unas frases

⁶⁵ « *Cher Maître, Je viens d'apprendre avec le plus vif plaisir votre entrée à l'Institut et m'empresse de vous adresser mes plus mièvrès félicitations, aussi que celles de ma femme. Par la même occasion, je puis vous annoncer une bonne nouvelle: hier soir l'Académie m'a décerné à l'unanimité des suffrages, la fameuse bourse du Comte de Cartagena, et je viens à vous l'apprendre de suite quoique ce avait pas officiel avant le 31 décembre, en vous remerciant de tout cœur pour votre précieuse intervention qui a causé ici une profonde impression. Vous me verrez donc sous peu à Paris ! A l'occasion des fêtes qui commencent, je vous envoie mille bons vœux, pour vous et les vôtres. Veuillez croire, cher Maître, à mes sentiments respectueux et reconnaissants. Votre dévoué, Joaquín Rodrigo* ». París, BNF, sig. W.48 (486).

más acerca de este hombre admirable que ha muerto todavía joven, pero con la fortuna de dejarnos una doble herencia de músico y de nobleza.⁶⁶

Tal y como ya adelantamos en el capítulo 3, dedicado a Manuel de Falla, a las pocas semanas del fallecimiento de Dukas se empezó a gestar la preparación de una obra homenaje al maestro en la que colaborarían nueve de sus alumnos: Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Florent Schmitt, Olivier Messiaen, Gabriel Pierné, Guy Ropart, Julien Krein, Tony Aubin y Elsa Barraine. Henry Prunières, director de la *Revue Musicale* fue el encargado de poner en marcha el proyecto y pedirle a cada uno de estos alumnos una breve pieza para piano que se publicaría como homenaje conjunto en el número de mayo-junio de 1936.

La gestación de este proyecto de homenaje ya fue analizada muy detalladamente en el capítulo de esta tesis doctoral dedicado a Manuel de Falla (véase “Un testimonio de gratitud: *Pour le Tombeau de Paul Dukas*”). Sin embargo, creemos oportuno en este punto analizar la obra que Rodrigo compuso para homenajear a su maestro en este proyecto conjunto: *Sonada de adiós. Homenaje a Paul Dukas* (1935).

Rodrigo recibió el encargo de Prunières durante el verano de 1935, mientras se encontraba en Salzburgo. En una carta firmada el 30 de diciembre, el compositor valenciano le comunica a Falla cómo va la composición que está preparando para el homenaje y se alegra de que Nin-Culmell vaya a ser el intérprete de las piezas.⁶⁷

Aunque, como vemos, Rodrigo se comunicó con Falla para hablar de la preparación de este homenaje, ambos compositores expresaron su dolor a través de la música de maneras muy distintas. Si Falla optó por homenajear a su maestro citando su famosa sonata para piano (véase capítulo 3), Rodrigo prefirió no citar ninguna obra del francés y usar algunos tópicos asociados al homenaje fúnebre en su despedida.

El propio valenciano analizaba así en sus memorias su *Sonada de adiós*:

⁶⁶ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. Caja 15 – 62. Editada en Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996, p. 214.

⁶⁷ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7503-017. (Véase reproducción de la carta en el capítulo 3, apartado 3.5. Un testimonio de gratitud: *Pour le Tombeau de Paul Dukas*).

Compuse *Sonada de adiós* para piano, que es una obra escrita sobre una especie de pedal. Llamamos los músicos pedal a una temática continuada, es decir, un *ostinato*, bien armónico, bien melódico. Aquí, en este caso, es como un doblar de campanas. Suena casi siempre durante toda la obra y sobre este sonido se levantan dos breves temas para componer la *Sonada de adiós*. Fue mi pequeño y humilde homenaje al maestro.⁶⁸

Si nos adentramos en la partitura, vemos cómo sigue la siguiente estructura: ABABA, y, efectivamente, presenta dos temas, pero muy relacionados entre sí, de modo que hay una sensación de continuidad de principio a fin, acentuada por el *ostinato*, que según el propio Rodrigo pretende emular el doblar de las campanas.

El primer tema se caracteriza por el intervalo de 4ª justa con el que se inicia, aunque luego ondula, la mayor parte del tiempo, por intervalos de segunda. Es, además, especialmente lírico. Esa insistencia en el intervalo de segunda menor entronca con la figura del lamento según la teoría de los afectos y parece que Rodrigo decidió hacer uso de ella:

The image shows a musical score for piano, measures 4-12 of Joaquín Rodrigo's *Sonada de adiós*. The score is in 8/8 time and features a continuous bass line (ostinato) in the left hand and a melodic line in the right hand. The key signature has four flats. The score is divided into three systems. The first system (measures 4-6) shows the initial theme. The second system (measures 7-9) continues the theme with some variations. The third system (measures 10-12) concludes the theme. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cantabile'.

Ejemplo 11. Joaquín Rodrigo, *Sonada de adiós*, cc. 4-12.

⁶⁸ Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, sig. E-9= 12.

El segundo tema, menos lírico pero muy expresivo, se caracteriza por la reiteración sobre la nota *si*. En concreto, la triple reiteración de esa nota en un mismo compás aparece hasta en tres ocasiones dentro del tema. Esto genera una especie de insistencia sobre el quinto grado de la dominante (la partitura está en la tonalidad de *la* bemol menor) que va creciendo en intensidad desde un *pp* hasta un *mf*, aunque finalmente, vuelve a decrecer para terminar de nuevo en un *pp*. Esto es lo que ocurre en la primera aparición del tema B:

Ejemplo 12. Joaquín Rodrigo, *Sonada de adiós*, cc. 28-37.

Pareciera como si esa reiteración en *crescendo* estuviera a punto de anunciar algo, en este caso, la muerte, pero no llega a ocurrir, desinflándose en el *p* y el *pp* de los compases 35 y 36.

Sin embargo, si seguimos hacia delante en la estructura ABABA, y llegamos hasta la segunda y última aparición del tema B, observamos cómo en esta ocasión, en los dos últimos compases de este tema (cc. 56-58) y justo antes de reexponer el tema A por última vez, Rodrigo llega al clímax de la obra en un *ff*, con partes de acordes llenos de disonancias, generando una enorme tensión y anunciando lo que la primera aparición del tema B no había sido capaz: la muerte del maestro, la muerte del amigo, la muerte de Dukas.



Ejemplo 13. Joaquín Rodrigo, *Sonada de adiós*, cc. 56-58.

La opción estilística elegida por Rodrigo para su homenaje a Dukas fue muy distinta a la escogida por Falla. Rodrigo opta por no citar ningún tema de su maestro. Sin embargo, en su homenaje, menos áspero y austero que el de Falla, anuncia también la muerte de manera dramática en su clímax, dejando doblar “las campanas” casi hasta el final de la partitura.

Esta obra, así mismo, ponía punto final a la relación entre el valenciano y su maestro, siendo Rodrigo todavía muy joven y encontrándose en los inicios de una carrera que, muy poco tiempo después, sería tremendamente exitosa. Por tanto, a la luz de todas las fuentes analizadas en este capítulo, debemos valorar la trascendencia del magisterio de Dukas en la trayectoria de Rodrigo.

En primer lugar, creemos que el período vivido en París entre los años 1927 y 1932 fue decisivo para su formación como compositor. En el área de la orquestación, hemos demostrado que sus primeras obras para orquesta sinfónica y de cámara fueron escritas bajo la tutela de Dukas, recibiendo correcciones y consejos del francés no solo en el contexto de las clases de composición de la École Normale de Musique, sino en envíos personales al domicilio de Dukas, donde el francés, fuera de las horas dedicadas a su asignatura, leía, corregía y analizaba trabajos del valenciano. Estos consejos eran mayoritariamente dirigidos a cuestiones de instrumentación, a los que habría que sumar el estudio profundo de las formas tradicionales, fomentado y exigido por el francés en sus clases regladas. Dos aspectos fundamentales que vertebraron la formación musical de Rodrigo en esos años.

Resulta especialmente relevante que, tras un período de cinco cursos académicos como alumno presencial en el aula del francés, Rodrigo sintiera la necesidad de regresar a las clases de Dukas en calidad de alumno oyente en 1935, tras obtener la beca que le permitió volver a

París. Creemos que este dato revela la adhesión de Rodrigo a su maestro e incluso una cierta dependencia hacia él, una suerte de lealtad pedagógica, estética y personal hacia el francés.

En segundo lugar, podemos afirmar que Dukas, más allá de su tarea como maestro en cuestiones estrictamente musicales, ejerció el rol de promotor de la carrera de Rodrigo, utilizando activamente su influencia y contactos para conseguir que se editaran y estrenaran las primeras obras del valenciano en París. Que algunas de las principales orquestas del momento interpretaran sus trabajos sinfónicos supuso la presentación oficial del valenciano en la capital musical de Europa, algo que hubiera sido muy improbable sin el proteccionismo de Dukas. A este primer impulso de promoción realizado por el francés durante los años que el español pasó en la École Normale de Musique como alumno, 1927-1932, hay que sumar el posterior y continuo seguimiento que Dukas, a través de la correspondencia, hizo de la carrera de su exalumno entre 1932 y 1935, y, muy significativamente, los esfuerzos realizados para que Rodrigo, en un momento de precariedad e incertidumbre, consiguiera la beca del Conde de Cartagena, con la que pudo regresar a París y gracias a la cual, se volvieron a reencontrar en la École Normale de Musique. Por tanto, esa labor de promotor y protector ejercida por Dukas fue fundamental en momentos decisivos de la vida de Rodrigo.

Por último, podría existir una tercera influencia quizá más importante que las anteriores: el posicionamiento estético de Rodrigo. Recordemos que Dukas, en su producción artística como compositor, eligió siempre las formas tradicionales, y en su ideario como profesor, insistía continuamente en el estudio de las obras y maestros del pasado. Pero que Dukas basara su pedagogía en el estudio de la tradición no significa que su pretensión fuera formar a músicos que compusieran a su imagen y semejanza. De hecho, debemos tener muy presente que Dukas formó durante años a compositores tan dispares como Olivier Messiaen, Joaquín Nin Culmell o Manuel Ponce. Teniendo en cuenta esto, Rodrigo podría haber cultivado formas tradicionales durante sus años de estudiante en la École Normale de Musique y haber tomado una dirección estética diferente en su madurez artística. Sin embargo, en la larguísima carrera que desarrolló tras esos primeros años en París proliferan las formas musicales de la tradición y las tendencias modernistas francesas en sus orquestaciones, ambos rasgos deudores, a nuestro juicio, de Dukas.

CAPÍTULO 5.

JESÚS ARÁMBARRI: UN COMPOSITOR EN CONSTRUCCIÓN

El siguiente alumno español de Dukas en la École Normale de Musique fue, precisamente, compañero de clase y amigo de Joaquín Rodrigo. El bilbaíno Jesús Arámbarri estudió composición en el aula del músico francés durante tres cursos académicos: 1929-1930, 1930-1931 y 1931-1932. Aunque su figura ha sido principalmente reconocida en su faceta como director, estos tres años de formación en París muestran a un joven músico interesado en la composición.

Según los datos biográficos conservados en ERESBIL (archivo vasco de la música),¹ Arámbarri cursó el Bachillerato en el Instituto Vizcaíno y se preparó para ingresar en la Escuela de Ingenieros, pero al poco tiempo dejó estos estudios por decisión propia. Su familia reaccionó cortándole los gastos de estudio, lo que obligó al bilbaíno a ganarse la vida desde los 15 años como pianista y desarrollando algunas tareas relacionadas con la composición. En 1918, con 16 años, es contratado en el Sexteto del Cine Trueba y actúa como pianista en distintas salas, teatros y locales de ocio.²

En cuanto a su formación musical, primero estudió en la Academia Vizcaína de Música, centro impulsado por la Filarmónica y el círculo de "El cuartito". Pasó posteriormente al nuevo Conservatorio de Bilbao creado en 1920. Allí estudió piano, órgano, armonía y composición con Fuster, J.M. Sainz Basabe y Jesús Guridi, obteniendo el Segundo Premio de Órgano en 1922 y el Primer Premio de Piano en 1925.³

Ángel Sagardía afirma en su biografía sobre el compositor bilbaíno que Arámbarri se trasladó a París en 1928 para ampliar sus estudios gracias a la ayuda económica que obtuvo al ganar el premio "Juan Carlos Gortázar".⁴ Encontramos una fuente primaria que refuerza la versión de Sagardía. El propio Arámbarri, en una entrevista realizada tras ser nombrado director de la banda municipal de Bilbao, afirma lo siguiente al ser preguntado por los inicios de su carrera:

¹ Erreñería, ERESBIL, fondo Jesús Arámbarri.

² Consultado en <http://www.eresbil.com/web/arambarri/Pagina.aspx?moduleID=1709&lang=es> el 12-XI-2018.

³ *Ibid.*

⁴ Sagardía, Ángel: *Vida y obra de cuatro músicos vascos*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos, D.L. 1965, pp. 37-46.

Tardé algo en destacar, pero al fin conseguí alcanzar el premio instituido en la memoria de aquel gran caballero y apóstol de la música don Juan Carlos de Gortázar, y me lancé a París a aprender todo y aún más de lo que pudiese asimilar mi entendimiento. ¿Resultado? Yo mismo no lo sé, pero los últimos acontecimientos parece que dan la razón a un buen aprovechamiento.⁵

Hemos podido documentar las características de este premio gracias a una fuente encontrada en ERESBIL. Se trata del documento que recoge la constitución del patronato del mencionado premio.⁶ En él se recogen las cantidades que donaron diferentes instituciones y personalidades para la constitución de dicho patronato y que mostramos a continuación:

He aquí las cantidades suscriptas por las Corporaciones y Entidades y por las únicas personas a quienes hemos visitado con este objeto, en la imposibilidad de hacerlo con todas a las que nos dirigimos por la presente Circular:

Excma. Diputación Provincial de Vizcaya.	Ptas. 7.500	D. Emilio Vallejo	Ptas. 5.000
Excmo. Ayuntamiento de Bilbao	» 5.000	D. Luis Lezama Leguizamón	» 5.000
Junta de Cultura Vasca	» 2.500	Excmo. Sr. Marqués de Chávarri.	» 5.000
Sociedad Filarmónica de Bilbao	» 5.000	Sir Ramón de la Sota.	» 5.000
Ilmo. Sr. Marqués de Mac-Mahón	» 5.000	Excmo. Sr. D. Juan T. Gandarias.	» 2.000
D. Tomás Urquijo	» 5.000	D. Enrique de Borda	» 2.000
Excmo. Sr. Conde de Zubiría	» 5.000		

Imagen 1. Fundadores del patronato del premio “Juan Carlos Gortázar” y cantidades aportadas.

Erreñería, ERESBIL, sig. A152/G-10.

Aunque aparecen especificadas las cantidades aportadas para la fundación, las propias bases del premio dicen que este “ha de otorgarse en la cuantía que estime conveniente la Comisión del Patronato, al artista músico, pintor o escultor que reúna las condiciones exigidas en el reglamento de su aplicación”.⁷ La mencionada Comisión estaba formada por cinco personas del siguiente modo: “uno pertenecerá a la familia del Sr. Gortázar y los otros

⁵ Diez Nadal, Ernesto: “Hablando con Jesús Arámbarri”. Erreñería, ERESBIL, sig. A152/J-50.

⁶ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/G-10.

⁷ *Ibid.*

cuatro a amigos íntimos del finado, y a personas que por sus aficiones y conocimientos artísticos sean garantía de acierto para la adjudicación de premios”.⁸

En cuanto al reglamento, también contenido en esta fuente, se especifica que el candidato debe “ser de familia que no cuente con recursos necesarios para completar la educación del solicitante” y “ser natural o vecino de Vizcaya”. También se especifica en este reglamento que la pensión se concedía por un año pero que podía ser prorrogada las veces que la Comisión decidiera.

De este modo y cumpliendo todos los requisitos exigidos, Jesús Arámbarri pudo abandonar su Bilbao natal para ampliar su formación musical. Conocemos cuál fue la duración de la pensión concedida al bilbaíno gracias a un certificado firmado por Javier Arisqueta, secretario del Patronato en noviembre de 1932, en el que afirma:

[...] que Don Jesús Arámbarri fue pensionado por este Patronato durante tres años consecutivos en el extranjero, habiendo seguido con gran aprovechamiento y brillantez sus estudios, practicados con los maestros Paul Le Flem y Paul Dukas en la composición y con los directores Golschmann y Weingartner los de dirección de orquesta.⁹

Aunque Arámbarri pasó en París cuatro cursos académicos, de 1928 a 1932, solo fue alumno de Dukas de 1929 a 1932. Cabe hacerse la pregunta, entonces, de dónde estudió el compositor durante su primer año en la capital francesa, es decir, entre 1928 y 1929. El manuscrito de una de sus partituras, *Quatour*, firmado en mayo de 1929 y conservado en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid nos da la pista definitiva: “A mon cher Maître Paul Le Flem”.¹⁰ Esta fuente vendría a confirmar la versión de Ángel Sagardía, que en su breve biografía sobre el músico vasco apunta a Le Flem como a uno de sus tres maestros en París.¹¹ Teniendo en cuenta que Le Flem solo impartió magisterio en la Schola Cantorum, entendemos que Arámbarri estudió el curso 1928-1929 bajo su tutela en esta institución.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Madrid, RCSMM, sig. S-7189.

¹¹ Sagardía, Ángel: *Vida y obra de cuatro músicos vascos*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos, D.L. 1965, p. 39.

Creemos importante recordar aquí que Le Flem fue alumno antes que profesor en la Schola Cantorum y que su producción compositiva y su actividad como crítico musical nos permiten imaginar a un maestro conocedor y defensor de la tradición. Por ello, debemos tener muy presente de cara al análisis que realizaremos en las próximas páginas, que el primer año de Arámbarri en París se desarrolló a la sombra de un maestro y de una institución abiertamente protectores de la tradición y las formas escolásticas. Además, hemos documentado un estreno de Arámbarri en la Société Nationale de Musique en el que compartió programa con, entre otros, Paul Le Flem, en marzo de 1930.¹² Aunque en esa fecha Arámbarri ya no estudiaba con el francés, podemos ver cómo el vínculo con su primer maestro debió mantenerse más allá de ese primer curso académico en el que fueron profesor y alumno.

El siguiente paso en la trayectoria parisina de Arámbarri le llevó a un nuevo maestro: Paul Dukas. Entre los fondos de Arámbarri, conservados en ERESBIL, encontramos los documentos que atestiguan que estuvo matriculado en la asignatura de composición de la École Normale de Musique durante los cursos 1929-1930, 1930-1931 y 1931-1932 respectivamente. En dos documentos administrativos de esta institución, uno manuscrito y otro mecanografiado, el propio Paul Dukas y el director de la escuela respectivamente certifican que Jesús Arámbarri ha sido su alumno en la asignatura de composición durante los años escolares 1929-1930 y 1930-1931, dejando constar que están “muy satisfechos” de su trabajo y progreso:¹³

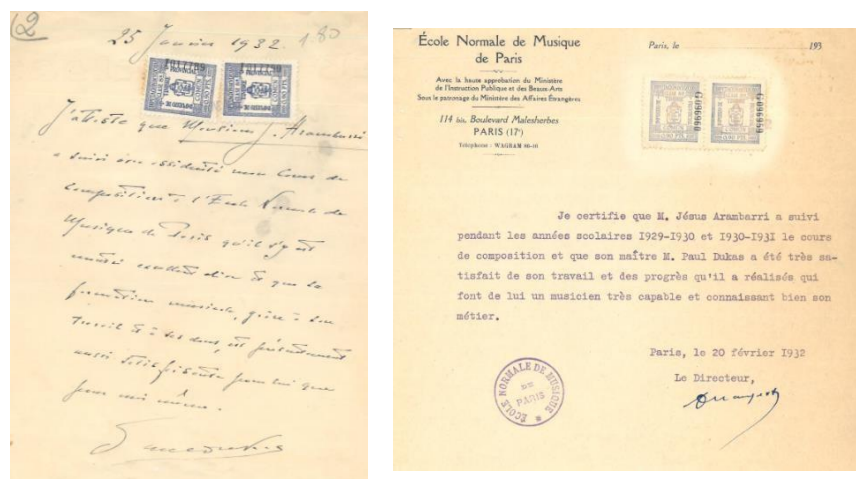


Imagen 2. Certificados de la École Normale de Musique.
Erretería, ERESBIL, sig. A152/G-08.

¹² “Musique”, *L’Intransigeant*, 10-III-1930, p. 6.

¹³ Erretería, ERESBIL, sig. A152/G-08.

Por la redacción del escrito, pareciera que Arámbarki ya no era alumno de la escuela en ese momento, febrero de 1932. Sin embargo, constatamos que siguió matriculado por tercer año consecutivo en el curso académico de 1931-1932 gracias a uno de sus carnets de estudiante:¹⁴

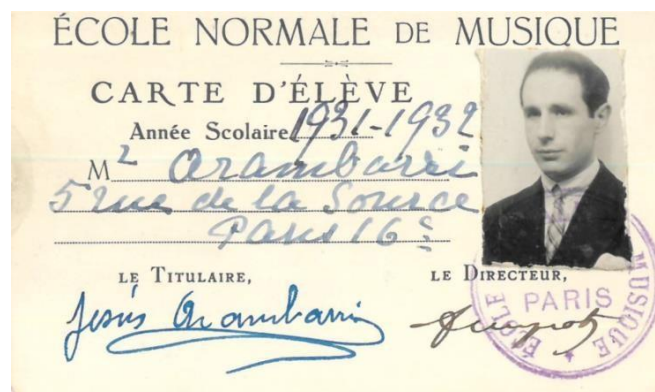


Imagen 3. Carnet de alumno en la École Normale de Musique (1931-1932).

Erretería, ERESBIL, sig. A152/G-08.

En cuanto a su paso por esta institución, la cual ofertaba una amplia variedad de asignaturas a sus alumnos, parece que Arámbarki solo cursó la de composición, tal y como podemos ver en uno de sus recibos de matrícula,¹⁵ perteneciente al segundo trimestre del curso 1929-1930. En él se especifica la cantidad de dinero que debía pagar por la misma:

<p>École Normale de Musique de Paris 114 bis Boulevard Malesherbes PARIS (17^e) Téléphone : Wagram 88-16</p>		Paris, le 8/11/1930
<p>RELEVÉ des Sommes dues par M.^r Arámbarki pour le 2^e Trimestre 1929-30</p>		
Enseignement complet du		Élèves Libres
Enseignement Général	700	Piano
Composition		Orgue
Harmonie		Violon
Contrepoint		Violoncelle
Cours d'Enfants		Harpe
Instrument		Chant
Solfège		Solfège
Cours Supplémentaires		Analyse harmonique
Gymnastique rythmique		Musique de chambre
Instruction générale		Orchestre
Préparation aux Examens de la Ville et de l'État		Chœurs
Langue Française		Histoire de la Musique
Langues étrangères		

Imagen 4. Recibo de matrícula de la École Normale de Musique (1929-1930).

Erretería, ERESBIL, sig. A152/G-08.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Gracias a un programa de concierto de mayo de 1931, es decir, del concierto de fin de curso en el que se presentaban las obras de los alumnos de composición de Paul Dukas, podemos ver quiénes fueron los compañeros del bilbaíno en el curso 1930-1931 y qué obra compuso Arámbarri durante ese año académico bajo la tutela de Dukas:¹⁶

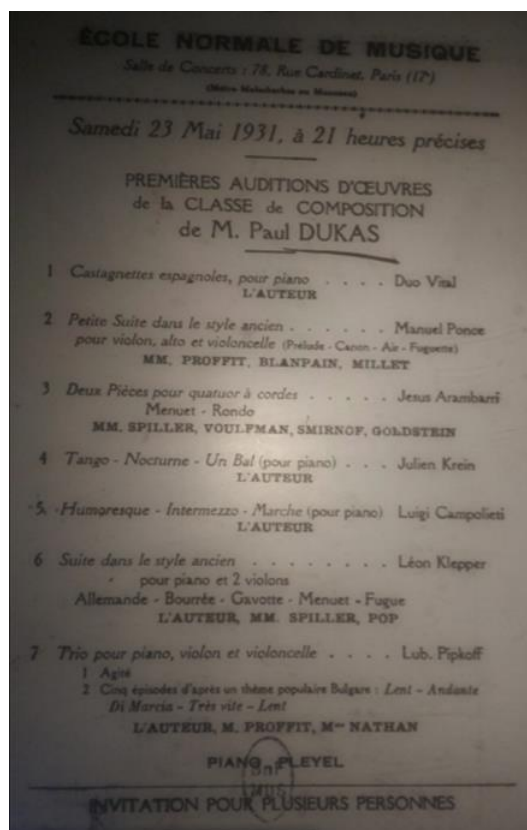


Imagen 5. Programa del concierto celebrado el 23 de mayo de 1931.

París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

Como vemos, Arámbarri tuvo como compañero de clase en el curso académico 1930-1931 a otro español, Arturo Dúo Vital, al que prestaremos la debida atención en las próximas páginas de este estudio. En cuanto al resto de compañeros de la clase, vemos la variedad de nacionalidades del aula de Dukas, aspecto que ya comentamos en la introducción de esta segunda parte de la tesis. Por otro lado, si observamos las plantillas de las obras, se aprecia cierta homogeneidad, siendo todo obras para piano, cuarteto de cuerda o música para piano e instrumentos de cuerda frotada, ya que lógicamente, responderían a los contenidos

¹⁶ París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fondos Montpensier).

trabajados en el aula de Dukas durante ese curso académico. Vemos cómo Arturo Dúo Vital se decantó por la vía más popular, titulando su trabajo *Castañuelas españolas*, mientras que Arámbarri, sin embargo, presentó un minuetto y un rondó para cuarteto de cuerda.

Pero, además de este programa de concierto, hemos encontrado en ERESBIL la correspondencia enviada por Jesús Arámbarri a sus padres durante el año 1930. Gracias a ella conocemos algunos detalles de sus clases con Dukas que, como veremos, coinciden con los datos aportados también por otros alumnos del francés.

El 18 de enero de 1930 Arámbarri escribía así a sus padres:

He comenzado el estudio de la Fuga [...]. Ahora a esperar acontecimientos y al mismo tiempo de trabajar la fuga a ver si voy componiendo pequeñas cosas que serán mucho más fáciles de divulgarlas. ¿Ha copiado ya los papeles Regidor? Espero que los tendrá dispuestos para cuando vaya Vladimiro. Lo principal es que ponga mucho cuidado. [...]. Espero que, si está de Dios, asista al estreno de mi obra.¹⁷

Aparece aquí una de las constantes en el magisterio de Dukas: el estudio de la fuga. Además de este dato, parece que Arámbarri tenía un copista en España al que solía encargar la copia de sus obras con el interés de intentar estrenarlas. Cuando nombra a Vladimiro se refiere a Vladimir Golschman, director de orquesta que residía en París y que dio clases de dirección orquestal tanto a Jesús Arámbarri como a Arturo Dúo Vital, un tema que trataremos en el capítulo correspondiente.

Un par de meses más tarde, el 27 de marzo de 1930 y con más de la primera mitad del curso ya transcurrido, Arámbarri hablaba así de su maestro y de su vida cotidiana en París:

Estoy trabajando con verdadera fiebre la composición, y el profesor me alienta mucho. Además, ya que tenéis tanto empeño en que salga a la sociedad, ya lo hago, pues Don Pablo Maciá me invita de vez en cuando a cenar en su casa (una casa regia), donde además suele tener otros invitados, así es que suelo estar en pleno refinamiento francés (porque D. Pablo lo parece en todo).

¹⁷ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/O-4.

Estuve una tarde a tocar en un té en el Centro Hispanoamericano donde tuve ocasión de hablar con marquesas y condesas que prometen horrores (y no dan nada). Todo esto está muy bien, pero sin ningún provecho me quita bastante tiempo; por lo demás es una parte exterior y frívola de la vida.

Todos los grandes hombres tuvieron relaciones con gente rica y aristócrata y... se murieron de hambre la mayoría. Con esto quiero deciros que no os dejéis llevar del efecto exterior de las cosas. Por lo demás, ni mi carácter es insociable ni retraído, sino que deseoso de llevar a cabo una aspiración, creo debo poner de mi parte todos los medios para ella.

Todavía no hace dos horas que hablando con el padre Laurent me ha manifestado que tengo todas las simpatías en el convento porque me ven tan serio y trabajador.

Actualmente estoy en una habitación magnífica que da al jardín, y así las 8 horas que suelo trabajar se me van sin sentir; Además después de comer suelo hacer una hora de paseo por el bosque que está poniéndose precioso.

Desde el día 9 próximo voy a acudir a un cursillo de historia de la música que se va a dar gratuitamente en la Sorbonne que es la más alta institución intelectual de Francia.¹⁸

Esta extensa carta aporta varios datos. En primer lugar, la valoración tan positiva que hace de Dukas, “el maestro me alienta mucho”, parece estar relacionada con la gran motivación que tiene por el estudio. Por otro lado, llama la atención la madurez de Arámbarri para no dejarse impresionar por los ambientes sociales que empezó a frecuentar en París y, lo que es más, para advertir a sus propios padres de los peligros de caer en esas “frivolidades”.

También aporta datos sobre su residencia en París. Hemos podido saber que “el convento” donde dice vivir era una abadía de Padres Benedictinos a las afueras de París, una opción de habitabilidad muy silenciosa que suponemos le garantizaba la tranquilidad y concentración que sus estudios le exigían. Este dato lo hemos podido completar gracias a la correspondencia cruzada entre Arturo Dúo Vital (compañero de clase en la École Normale de Musique) y Ana de la Llosa, la novia de este. En la misma, que analizaremos con detalle

¹⁸ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/O-3.

más adelante, en el apartado dedicado al compositor cántabro, encontramos una carta en la que Dúo Vital cuenta que ha ido a visitar a su amigo Arámbarrí:

He ido a saludar la llegada de mi amigo Arámbarrí. Se hospeda en una abadía de Padres Benedictinos. En un extremo de París. Allí ya no llega la vorágine. Es como un pueblo distinto al que yo habito (aunque no vivo). Y en unos minutos de conversación con el portero, que es bastante bruto, he observado que eso de la “paciencia benedictina” está para él de más. Yo también trato de indagar otro domicilio.¹⁹

Vemos que, aunque en la carta de Arámbarrí a sus padres en marzo de 1930, se muestra encantado con su habitación y con la idea de vivir en la Abadía, parece que unos meses más tarde, en octubre de 1930 (fecha de la carta de Dúo Vital que acabamos de citar), Arámbarrí podría estar buscando otro domicilio. El comentario “yo también trato de indagar otro domicilio” de Dúo Vital al menos así lo hace pensar. Quizá tanto silencio y recogimiento llegaron a pesar en Arámbarrí, que como persona joven estaría más interesado en conocer el bullicio del centro de una ciudad como París que en la calma benedictina.

El último dato aportado por la carta de Arámbarrí a sus padres es también muy interesante: la realización de un curso de historia de la música impartido por La Sorbonne. Podemos intuir que quizá Dukas estuviera detrás de la decisión de realizar este curso ya que el maestro francés insistía continuamente a sus alumnos sobre la importancia de leer y escuchar música de todos los periodos.

A final del curso 1929-1930 y antes de marcharse a España de vacaciones de verano, Arámbarrí recibía el boletín de notas de la École Normale de Musique. En una carta enviada a sus padres el 30 de junio, Arámbarrí les transcribe la evaluación recibida:

Queridos padres:

Recibí con mucha alegría la carta de la madre y justamente el mismo día de poner mi anterior en el correo recibí el certificado trimestral de notas que se lo mandé inmediatamente a Don Javier y dice como sigue:

¹⁹ Castro Urdiales, Archivo Familia Dúo Vital.

“Excellent élève, très travailleur et brillamment doné. A fait encore en ces trois mois, des progés décisifs sous le rapport de la sûreté de main. J’ai plaisir á lui en exprimer toute ma satisfaction”. (Signé : P. Dukas).

Lo he copiado textualmente.

Todavía no he fijado mi regreso pues quiero quedarme dos o tres días a ver la Exposición Colonial con todo detenimiento. Pero seguramente llegaré a casa el miércoles. Hoy mismo ha marchado Clara Bernal. [...]. Y ahora un asunto muy importante:

Es necesario que a escape vaya alguien a buscar a casa de Josefina la partitura del preludio *Gabon-zar Sorginak* e inmediatamente mandarla certificada a esta dirección:

Joaquín Rodrigo

Sorní 10

Valencia

pues probablemente se ejecutará en el mes de julio. Pero a todo escape...
“No lo dejéis para luego” que la actividad es la vida. [...]

Estoy extremadamente ocupado en mi trabajo y apenas salgo de casa, pero espero hacer la visita de la S^a Alerta.²⁰

La valoración de Dukas, que Arámbarri transcribe literalmente en francés, significa lo siguiente: "Excelente estudiante, muy trabajador y brillante. En estos tres meses, ha hecho progresos decisivos en el campo de la seguridad. Me complace expresar toda mi satisfacción". Como vemos, Dukas pone el acento en la evolución de la seguridad de su alumno y muestra una valoración muy positiva de él. Pero más allá de la opinión de su maestro, esta carta nos revela un dato muy importante: al parecer Joaquín Rodrigo, compañero de clase de Arámbarri en el aula de Dukas (recordemos que el valenciano estudió en la École Normale de Musique entre 1928 y 1932), intentó facilitar el estreno del preludio *Gabon-zar Sorginak* en España en el mes de julio de 1930. Este dato revela que ambos compositores debieron

²⁰ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/O-2.

mantener una buena relación al menos como compañeros de clase y que Rodrigo, en su situación de ventaja respecto al recién llegado Arámbarri, utilizó el pequeño reconocimiento del que empezaba a gozar en España para ayudar a su compañero vasco a estrenar una de sus obras.

Por el comentario “que vaya alguien a buscar a casa de Josefina” sabemos que la partitura se encontraba en España y no en París, lo que nos podría hacer pensar que se trata de una partitura escrita con anterioridad a su estancia en Francia. En cualquier caso, lo cierto es que no ha quedado constancia de que esta partitura fuera compuesta o revisada bajo la tutela de Dukas, pero sí de que, como mínimo Joaquín Rodrigo la conoció y decidió promover su estreno en España.

El manuscrito nos presenta el título en vasco que significa “Brujas navideñas” y un subtítulo que reza “Preludio para un cuento de niños”; se trata de una obra dividida en tres claras secciones, cada una de las cuales presenta un tema diferente.²¹ En el caso del primer tema, es muy rítmico y con carácter de llamada, y está presentado por las trompas y trompetas:



Ejemplo 1. Jesús Arámbarri, *Gabon-*zar* Sorginak*, cc. 1-6.
Erretería, ERESBIL, sig. AP1-631.

La segunda sección del Preludio, claramente iniciada con un tema dulce y cantable presentado por toda la cuerda frotada al unísono, es la parte más contrastante de la obra:

²¹ Erretería, ERESBIL, sig. AP1-631.



Ejemplo 2. Jesús Arámbarri, *Gabon-ɣar Sorginak*, cc. 87-94.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-631.

La tercera sección, sin embargo, es la más potente a nivel tímbrico, ya que despliega toda la fuerza rítmica con timbales, batería y tambores. Sin embargo, en medio de todo ese estruendo, se presenta otro nuevo tema *scherzando*, muy rítmico, en las flautas:



Ejemplo 3. Jesús Arámbarri, *Gabon-ɣar Sorginak*, cc. 152-156.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-631.

Esta breve partitura todavía no presenta un gran dominio de la orquestación, y al menos en sus dos primeras secciones predomina la presentación de temas por un solo instrumento, sin grandes juegos o contrastes tímbricos. En cualquier caso, Arámbarri intentó, como en casos anteriores, que su obra fuera escuchada y estrenada en España, tal y como demuestra el envío de la partitura a Valencia para que Joaquín Rodrigo la promoviera. Comentamos esta partitura precisamente para observar un trabajo de Arámbarri previo a su contacto con Dukas, y como posible muestra del nivel de partida del bilbaíno que, a través de sus siguientes partituras ya compuestas en París, experimentó una evolución respecto a esta. Llegados a este punto, creemos necesario revisar una a una las obras compuestas por Arámbarri en su período parisino (1928-1932). Tras consultar sus fondos, encontramos los siguientes títulos firmados en París:

Título	Fecha	Plantilla
<i>A orillas del Sena</i>	9 enero 1929	Quinteto de cuerda
<i>Quatour</i>	Mayo 1929	Cuarteto de cuerda
<i>Fantasie Espagnole</i>	Julio 1929	Orquesta
<i>Cuatro Impromptus</i>	Noviembre 1929	Orquesta
<i>Paso-doble</i>	16 febrero 1930	Piano 4 manos
<i>Página</i>	29 abril 1930	Violín, violonchelo y piano
<i>In memoriam</i>	22 noviembre 1930	Orquesta
<i>Andra ona y Matzaren orpotik</i>	28 enero 1931	Coro de hombres
<i>Ocho canciones vascas</i>	19 marzo 1931	Soprano y orquesta
<i>Aiko-Maiko</i>	Julio 1932	Orquesta

Tabla 1. Obras de Jesús Arámbarri en su periodo parisino. (1928-1932).

Como vemos, Arámbarri compuso diez obras en este período, siendo el género más trabajado la música orquestal, con un total de cinco títulos, seguido de tres composiciones de música de cámara, una para piano y otra para coro. Observamos también una pequeña metamorfosis en las fuentes de inspiración de estas diez obras ya que, si nos fijamos, los primeros títulos están impregnados por su llegada a París y por su primer contacto con la música francesa, mientras que las tres últimas obras de este período giran su mirada hacia la cultura vasca como fuente de inspiración.

Si tenemos en cuenta que Arámbarri no fue alumno de la École Normale de Musique hasta el inicio del curso 1929-1930, deberíamos entender las tres primeras obras de esta lista, *A orillas del Sena*, *Quatour* y *Fantasie Espagnole* como previas al contacto con Dukas.

Aunque nuestro objeto de estudio es el magisterio de Dukas sobre Arámbarri, consideramos oportuno prestar atención a las tres obras firmadas ya en París por el vasco previas a su contacto con el autor de *L'Apprenti sorcier*, para conocer el punto de partida de Arámbarri como compositor.

La primera de ellas, *A orillas del Sena*, desprende toda la inocencia de un joven músico recién llegado a la capital francesa. Se trata nada más y nada menos que de un “Paso-doble” tal y como reza su subtítulo, escrito para quinteto de cuerda. Con apenas 126 compases y dividido claramente en dos secciones en compás de 2/4, el manuscrito muestra las particellas para violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo, así como una reducción para piano.²² Es significativo que Arámbarri eligiera el pasodoble, un género que formaba parte de la música popular más moderna, ligada al ámbito urbano, en lugar de decantarse por el folclore ancestral que, en aquel momento, era lo más reivindicado en los ámbitos académicos. Quizá el trabajo de pianista en locales de ocio, teatros y salas de baile de Bilbao que ejerció durante su adolescencia y juventud podría explicar su cercanía o simpatía por este género popular urbano.



²² Erreñería, ERESBIL, sig. A152/A-12.

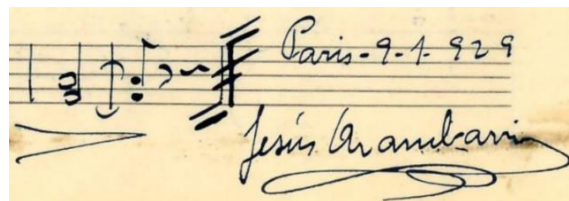


Imagen 6. *A orillas del Sena*, autógrafo de Jesús Arámbarri.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-12.

Esta primera composición solo tiene de francés el título, ya que, en esas fechas, enero de 1929, Arámbarri escribía este pequeño paso-doble, totalmente impregnado de la tradición bandística en la que se había educado en su Bilbao natal y de ese trabajo como pianista en locales de ocio que ya mencionábamos anteriormente.

Su siguiente partitura,²³ sin embargo, firmada unos meses más tarde, en mayo de 1929, y bajo el título de *Quatour*, presenta ya otras aspiraciones y muestra un deseo de ligarse a la tradición clásico-romántica, con un lenguaje más elaborado. Dedicada a su maestro Paul Le Flem, este trabajo muestra ya un cierto conocimiento compositivo. El cuarteto, cuyas particellas originales manuscritas se conservan en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, fue compuesto durante su primer curso académico en París, bajo la tutela de Le Flem, de ahí se entendería la dedicatoria. En principio, esta partitura quedaría finalizada en mayo de 1929, antes de ingresar en la École Normale de Musique con Dukas. Sin embargo, un programa de concierto de esta institución de mayo de 1931, anuncia que se interpretarán “Deux pièces pour quatuor à cordes. Menuet, Rondo” de Jesús Arámbarri.²⁴ Dado que no se conserva ningún cuarteto de Arámbarri del año 1931, ese minueto y rondó podrían ser el tercer y cuarto movimiento de su *Quatour* del año 1929, quizá revisados o mejorados en la clase de Dukas. Pero, como decíamos antes, se trata solo de una suposición, ya que quizá esa obra anunciada para el concierto de la École Normale de Musique de 1931 fuera un nuevo cuarteto creado por Arámbarri del que simplemente no se han conservado las fuentes.

Apenas dos meses más tarde de ese concierto, en julio de 1929, encontramos el manuscrito de la primera obra orquestal de Arámbarri firmada en París: *Fantaisie Espagnole*.²⁵ Dividida en tres movimientos –I. Sérénade, II. Paysage y III. Reflets–, esta partitura muestra

²³ Madrid, RCSMM, sig. S-7189.

²⁴ París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas. (Fondos Montpensier).

²⁵ Erretería, ERESBIL, sig. AP1/614.

ya una ambición compositiva mucho mayor, no solo por su dimensión sino por su despliegue tímbrico. Vemos aquí, una vez más, el intento de Arámbarri de dominar nuevos lenguajes. La plantilla orquestal de esta obra incluye entre otros, corno inglés, cuatro trompas en *fa*, celesta y arpa. Presenta además una sección de cuerda muy trabajada con *divisi* en todas las voces. Mostramos a continuación la primera página del primer movimiento, donde aparece la plantilla completa ideada por Arámbarri:

I - Sérénade

Allegretto

Petite Flûte
2 Grandes Flûtes
2 Hautbois
Cor Anglais
2 Clarinettes en La
2 Bassons
2 Cors en Fa
2 Trompettes en Do
Tambour de Bayreuth
Castagnettes
Celesta
Harpe
1^{er} Violon
2^{es} Violon
Altos
Violoncelles
Contrebasses

a²
mf.
1^{re}
solo
très
espress.
dir.
pp.
uniss.
ff.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/614.

En cuanto a la plantilla, nos encontramos con obra muy debussysta: divissi en las cuerdas, uso del arpa y el corno inglés. Pero la influencia del compositor francés no solo está presente en la plantilla, sino en los propios títulos de las secciones segunda y tercera de la obra: “Paisajes” y “Reflejos”. En cuanto al tema de la obra, aunque en esta ocasión opta de nuevo por un título en francés, se decanta por no abandonar la temática española como ya hiciera en su primera composición parisina. Vemos como así, de algún modo, trataba de avanzar en su dominio de nuevos lenguajes compositivos, pero sin alejarse de la temática española. Por su fecha, esta obra debió de ser escrita durante el primer curso de Arámbarri en París (1928-1929) y por tanto, bajo la tutela de Paul Le Flem. Esta partitura supone además el primer intento orquestal de Arámbarri antes de iniciar sus estudios con Dukas.

Durante el verano de 1929 en el que firma esta obra se produce un cambio fundamental en su formación: se matriculó por primera vez en la École Normale de Musique como alumno de composición de Dukas. Por tanto, consideramos esencial analizar las partituras conservadas firmadas en el período 1929-1932 como alumno de la École Normale de Musique. Estas partituras suman seis títulos de los cuales, tres de ellos son de una extensión menor: nos referimos a *Paso-doble*,²⁶ una obra para piano a cuatro manos, *Página*,²⁷ otra pequeña obra para violín, violonchelo y piano, y dos armonizaciones de dos canciones populares vascas —*Andra ona*²⁸ y *Matzaren orpotik*—²⁹ para coro de hombres.

En cuanto a *Paso-doble* (1930), una obra diferente a la mencionada *A orillas del sena* de 1929, tenemos constancia por una carta de Arámbarri a sus padres firmada el 27 de marzo de 1930, apenas un mes más tarde de terminar la composición de la misma (16 de febrero de 1930), que intentó publicarla en España con la ayuda de su amigo Echevarría:

Le he escrito a Echevarría diciéndole que le mandaréis el *paso-doble* y pidiéndole parecer sobre la edición de las otras obras mías. Aún no me ha contestado, pero no importa; mandarle el *paso-doble* enseguida a la dirección:

José. J. Echevarría

Carrera de San Jerónimo 30 Madrid. [...].³⁰

²⁶ Erreterría, ERESBIL, sig. A152/A-22.

²⁷ Erreterría, ERESBIL, sig. A152/A-23.

²⁸ Erreterría, ERESBIL, sig. A152/A-24.

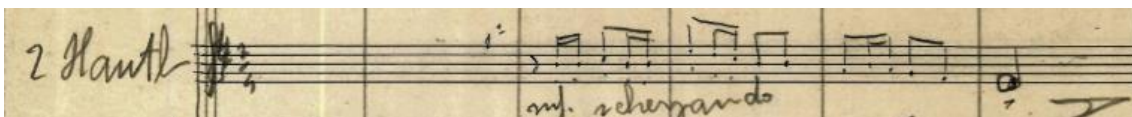
²⁹ Erreterría, ERESBIL, sig. A152/A-25.

³⁰ Erreterría, ERESBIL, sig. A152/O-3.

La obra, escrita para piano a cuatro manos, no llegó a ser publicada nunca. Pero esta carta nos demuestra cómo ya desde sus primeras composiciones Arámbarrí intentaba desde París que su música se editara y publicara en España.

Sin embargo, las otras tres obras conservadas de este período parisino son composiciones de mayor envergadura: sus *Cuatro impromptus* para orquesta, sus *Ocho canciones vascas* para soprano y orquesta, y su “historieta bailada” *Aiko-Maiko*.

Respecto a *Cuatro impromptus*, firmada en noviembre de 1929, nos encontramos ante una partitura orquestal en cuatro movimientos titulados: I. Buen humor, II. Melancolía, III. Pasiones y IV. Brujas.³¹ El primer movimiento tiene cierta pretensión cómica presentando un tema muy rítmico de semicorcheas y corcheas picadas en los oboes:



Ejemplo 5. Jesús Arámbarrí, *Cuatro impromptus*, 1er movimiento, cc. 1-6.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-19.

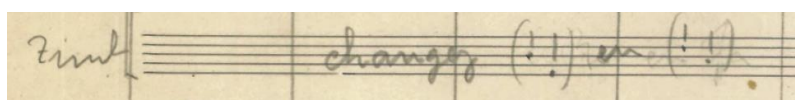
Tanto por este tema como por el tempo *scherzando* y los títulos elegidos para los movimientos (“Buen humor”, “Brujas”), se podría leer cierta reminiscencia de *L’Apprenti sorcier* de Dukas, el famoso scherzo de su recién estrenado maestro.

La partitura, lejos de ser una versión definitiva, está escrita a lápiz, llena de borrones y correcciones. Por la fecha en la que está firmado el manuscrito, noviembre de 1929, sabemos que Arámbarrí tan solo llevaba un mes escaso en el aula de Dukas y esto indicaría que la obra fue escrita de forma independiente, sin la tutela de su nuevo maestro. Sin embargo, una carta del vasco a sus padres nos delata que Arámbarrí mostró la partitura a Dukas en enero de 1930, por lo que sí que recibió, al menos, sus correcciones a posteriori:

³¹ Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-19.

[...] el otro día me dio la ocurrencia de enseñarle al Señor Dukas mis *Impromptus*, el cual me elogió mucho por la instrumentación de ellos manifestándome que tengo un gran sentido de la orquesta.³²

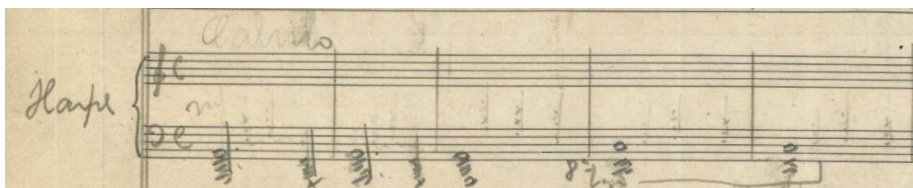
Las correcciones que presenta el manuscrito están escritas en francés y utilizando el imperativo, como este “changez” en la línea de los timbales, lo que nos hace pensar que podrían haber sido escritas por el propio Dukas:



Ejemplo 6. Jesús Arámbarri, *Cuatro impromptus*, 1er movimiento, cc. 25-28.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-19.

La partitura presenta, además, fragmentos completos donde la música ha sido claramente borrada y completamente cambiada, como este pasaje del arpa en el tercer movimiento:



Ejemplo 7. Jesús Arámbarri, *Cuatro impromptus*, 3er movimiento, cc. 144-148.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-19.

Todo ello nos hace pensar que se trató de uno de sus primeros trabajos de orquestación y que Dukas tutorizó estas correcciones; intento lleno de errores armónicos y tímbricos a la luz de la enorme cantidad de borradores y rectificaciones que presentan los cuatro

³² Erretería, ERESBIL, sig. A152/O-4.

movimientos. Esta obra, por tanto, debería ser valorada como un primer acercamiento a la composición de obras sinfónicas. Sin embargo, esta partitura tuvo posteriormente un cierto recorrido, llegando a ser estrenada en España, tal y como el propio Arámbarri contaba en una entrevista realizada a su regreso a Bilbao en 1933:

Nos dirigimos al campo de las composiciones, porque Jesús Arámbarri es también compositor. Tiene producidas algunas obritas.

- He trabajado poquito, pero, sin embargo, me hallo muy satisfecho de los resultados. Los “Cuatro *impromptus*”, que me estrenó Goldchmann [*sic*], han sido estrenados en Madrid por la sinfónica de Arbós, bajo mi dirección. Creo que gustó.³³

Tras estos *Cuatro impromptus*, la siguiente obra de la que tenemos constancia data del segundo curso escolar de Arámbarri en la École Normale de Musique: *In Memoriam*. La primera prueba de que esta partitura fue trabajada bajo la tutela de Dukas es una carta del 20 de octubre de 1930, en la que Arámbarri cuenta a sus padres que “hoy he empezado la clase y le he enseñado a Dukas lo de D. Juan Carlos, que lo voy a pulir un poco más”.³⁴ Sabemos que se refiere a *In Memoriam* porque en el manuscrito de la obra viene escrito como subtítulo “A la memoria de Don Juan Carlos Gortázar”. Se trata del musicólogo y músico vizcaíno Juan Carlos de Gortázar, fundador de la *Revista Musical* y protector de compositores vascos como Guridi. Fallecido en 1926, Arámbarri le dedicó esta obra *In memoriam* en 1930. No podemos olvidar que fue precisamente el premio “Juan Carlos Gortázar” el que permitió a Arámbarri continuar y ampliar su formación musical en el extranjero, por lo que intuimos que el joven compositor quiso agradecer y honrar la figura de un promotor musical tan importante para la ciudad de Bilbao y para su propia trayectoria.

Justo un mes más tarde de esta primera referencia, el 20 de noviembre de 1930, Arámbarri le cuenta a sus padres que finalmente ha conseguido terminar la partitura:

Después de mi silencio tan prolongado me es muy grato coger la pluma para daros la excelente noticia de que la obra *In Memoriam* está acabada a satisfacción del señor Dukas después de ser la tercera vez que he vuelto a realizarla; de ahí que he pasado algunos días angustiosos ante el terror de no ver realizado mi

³³ Diez Nadal, Ernesto: “Hablando con Jesús Arámbarri”. Erretería, ERESBIL, sig. A152/J-50.

³⁴ Erretería, ERESBIL, sig. A152/O-5.

deseo. Pero, en fin, ya está, y ha quedado muy bien con visas de algo importante. Un día de estos escribiré a la junta comunicándoles la noticia y advirtiéndoles que soy yo el que la ha de dirigir. Sobre este particular he hablado con Vladimiro y está muy conforme en ello. Para mí será una de las mayores satisfacciones de mi vida, pues ahora más que nunca tengo confianza en mí mismo.

Como tengo que sacar una copia de la partitura en limpio, hasta las vacaciones no estará aún dispuesta para la copia de papeles así que advertirle a Regidor que se prepare pues se la daré en cuanto llegue por Navidad.³⁵

Como vemos, esta partitura supuso algo importante en la evolución de Arámbarrri y en la seguridad en sí mismo como compositor. Si nos acercamos a su manuscrito nos encontramos con numerosos compases tachados y correcciones, que demostrarían ese proceso de revisión tutelado por Dukas y que llevó a Arámbarrri a rehacer la partitura hasta en tres ocasiones.³⁶ La partitura, totalmente sumergida en una sonoridad debussysta, presenta una riqueza tímbrica inédita en su producción. La plantilla orquestal, más ambiciosa que su anterior título sinfónico, el preludio *Gabon-zar Sorginak*, pero muy similar a la escogida para su *Fantasie Espagnole* y sus *Cuatro impromptus*, consigue aquí sin embargo unos resultados mucho más maduros. El propio Arámbarrri anota tras la portada de su partitura los instrumentos elegidos:

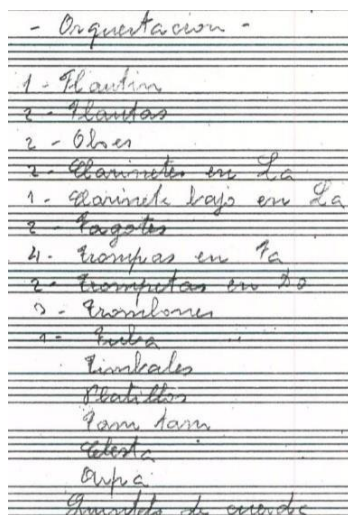


Imagen 7. Contraportada de la partitura de Jesús Arámbarrri, *In memoriam*.

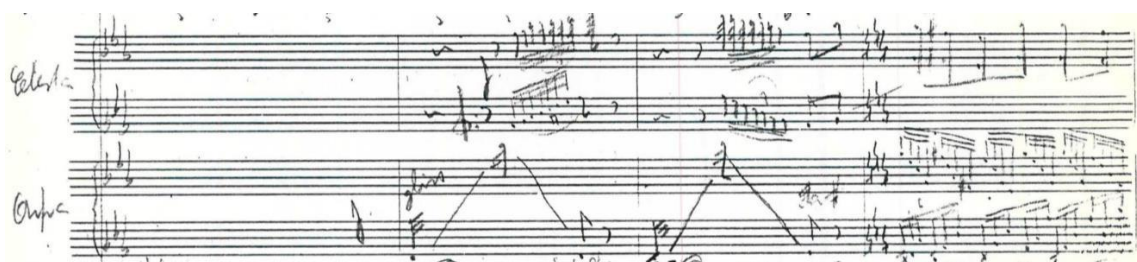
Erreñería, ERESBIL, sig. AP1/631.

³⁵ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/O-6.

³⁶ Erreñería, ERESBIL, sig. AP1/631.

La plantilla, no demasiado densa y acorde con el carácter de la obra, presenta muchos metales, pero serán usados, como veremos, con función colorística, algo muy típico de la técnica impresionista.

El comentario “he pasado algunos días angustiosos ante el terror de no ver realizado mi deseo” desvela la exigencia que debió sentir Arámbbarri en ese proceso de corrección junto a Dukas. En esta partitura se aprecia una evolución muy importante en el dominio de escritura de cada instrumento respecto a las partituras sinfónicas anteriormente analizadas. Como primer ejemplo, queremos mostrar cómo Arámbbarri trabaja aquí instrumentos como el arpa y la celesta, que en obras anteriores eran un mero soporte armónico que añadía un nuevo timbre a la paleta orquestal, pero que en esta obra presentan una escritura más desarrollada, es decir, se muestra un conocimiento mayor de las posibilidades de cada instrumento, apostando por una escritura más compleja, que no solo se limita a arpeggiar acordes:



Ejemplo 8. Jesús Arámbbarri, *In Memoriam*, cc. 122-125.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

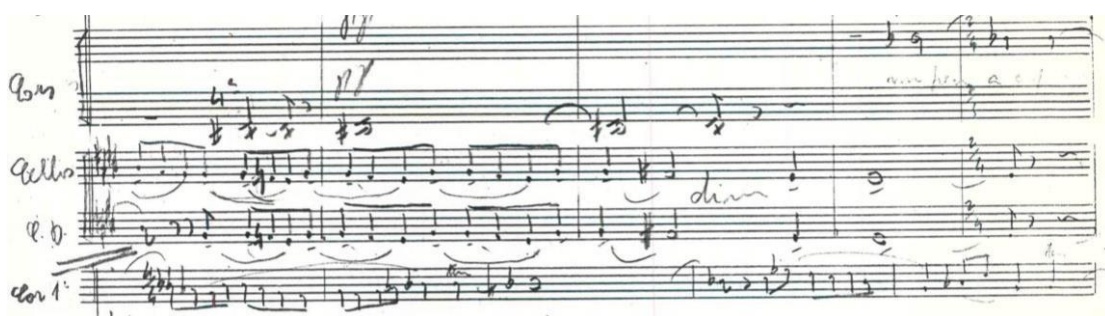
También la sección de cuerda presenta un tratamiento mucho más sofisticado. Por primera vez en la producción de Arámbbarri, encontramos una sección donde la cuerda frotada da el protagonismo a los violonchelos presentando un nuevo tema en *divisi* a 4, mientras los violines acompañan con *divisi* a dos junto a la voz de violas y contrabajos. Este momento de la partitura es muy importante, ya que inicia un tempo Lento en el que se presenta el tema del *Dies irae* gregoriano en el violonchelo primero. Recordemos que se trata de una obra en memoria a un difunto. A nivel tímbrico se genera un color muy interesante con el cuarteto de violonchelos. Y nuevamente aparece una escritura sólida, de origen escolástico, con gran peso del contrapunto.



Ejemplo 9. Jesús Arámbarrí, *In Memoriam*, cc. 100-102.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

Pero el *Dies irae* no es la única cita que encontramos en esta partitura. Toda la primera sección de la obra, un *Andante*, emplea como tema principal *Al alimón, al alimón*, melodía primera de *Así cantan los chicos*, de Jesús Guridi. Arámbarrí escogió esta melodía popular, porque le fue aplicada una letra original de Juan Carlos Gortázar. El tema popular se desarrolla en constantes fases modulantes. En el siguiente ejemplo, la trompa, con un papel melódico muy propio de las orquestaciones francesas cita casi al completo el tema popular:



Ejemplo 10. Jesús Arámbarrí, *In Memoriam*, cc. 29-38.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

En esta partitura encontramos, además, un uso muy discreto de los vientos madera, con carácter melódico y función solista, no a modo de ensemble, sino integrándose en el tejido melódico de la cuerda y en los registros graves.



Ejemplo 11. Jesús Arámbaari, *In Memoriam*, cc. 16-20.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

La sonoridad debussysta se ve bien reflejada en la armonía utilizada. Mostramos a continuación un fragmento en el que se crea una distensión con armonías más cálidas, muy francesa, que recuerda al *Prélude à l'après midi d'un faune*:

Ejemplo 12. Jesús Arámbaari, *In Memoriam*, cc. 47-49.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

Otro detalle que revela la sonoridad debussysta de la partitura es el uso de la sordina en los vientos metales:



Ejemplo 13. Jesús Arámbaari, *In Memoriam*, cc. 66-69.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

Un rasgo contrapuntístico y que contribuye a generar una textura orquestal más compleja es el uso de procedimientos de transformación imitativa, como aquí la aumentación. Arámbaari muestra así un gran dominio del contrapunto y gusta de establecer diferentes estratos rítmicos:

Handwritten musical score for a full orchestra. The score includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bs.), Horns (Corno), Trumpets (Tromba), Trombones (Tromba), and Double Basses (Basso). The score shows complex rhythmic patterns and imitative transformations. A box labeled '11' is visible in the top left corner.

Ejemplo 14. Jesús Arámbaari, *In Memoriam*, cc. 116-119.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1/631.

Creemos que las dimensiones de esta obra y la calidad de su escritura convierten a esta partitura en el primer resultado sinfónico de Arámbarrí deudor del magisterio de Dukas. Decimos esto porque es el primer trabajo del vasco en el que se observa una formación muy alemana respecto a la escritura contrapuntística (muy densa, de un gran nivel) y a la forma elegida (es muy similar a un poema sinfónico). Y, a su vez, se filtra una formación muy francesa en la orquestación de la obra, especialmente colorista. Vemos cómo, una vez más, esa fusión de la tradición centroeuropea y de la modernidad francesa en las orquestaciones tan característica de la obra de Dukas, se filtra en uno de sus alumnos españoles.

La siguiente obra relevante de este periodo data del 19 de marzo de 1931, coincidiendo con el segundo curso de Arámbarrí como alumno de Dukas. Se trata de las *Ocho canciones vascas* para soprano y piano. Dedicada a Josefina Roda, quien más tarde sería su mujer, esta obra fue muy poco después transcrita para soprano y orquesta. Basándose en ocho canciones populares vascas, Arámbarrí escribió en primer lugar la partitura para soprano y piano, cuyo manuscrito se conserva y contiene dos documentos.³⁷ El primero de ellos es la partitura para soprano y piano, y el segundo solo la partitura de la parte de soprano. Sin embargo, en este segundo documento, encontramos el título “Ocho canciones vascas para soprano y orquesta” y todo un listado de ciudades españolas y fechas que van desde el 27 de octubre de 1946 hasta el 18 de febrero de 1949, anotadas sobre la misma portada:

³⁷ Erreñería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

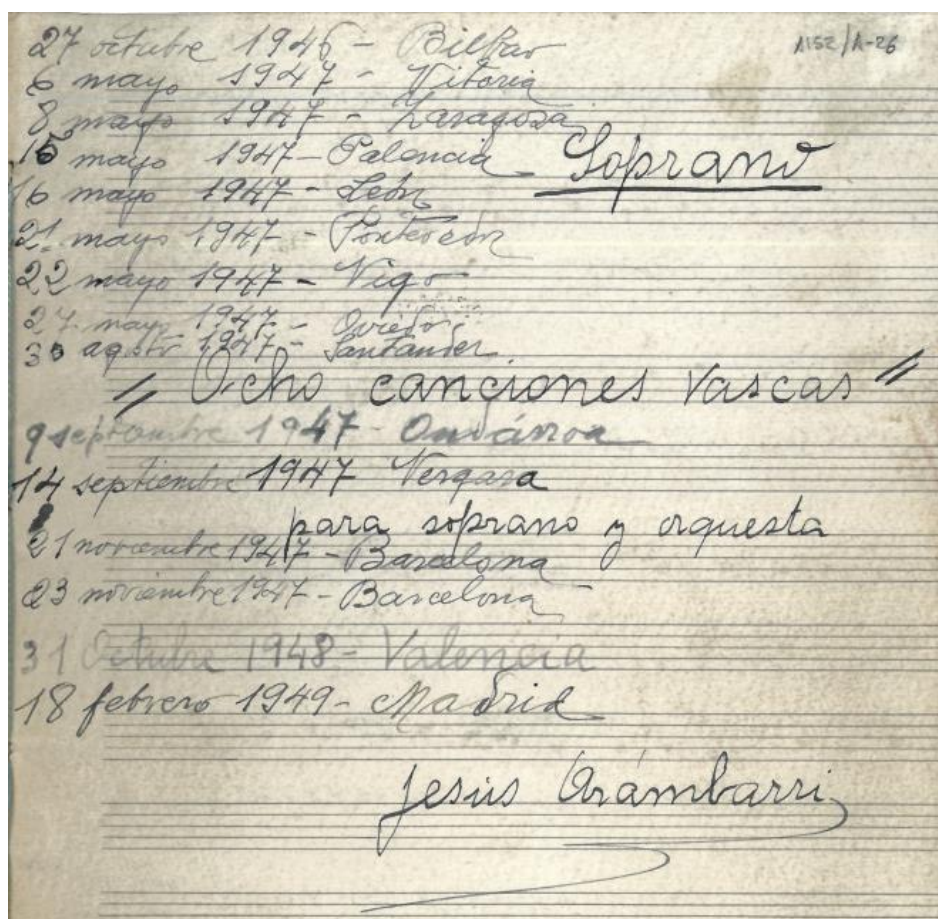


Imagen 8. Portada de la partitura de Jesús Arámbarri, *Ocho canciones vascas*.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

Podríamos pensar que este listado de ciudades y fechas fueron las ocasiones en las que esta obra se interpretó en España. Sin embargo, un rastreo por la prensa de la época nos desvela que la obra fue estrenada en 1932. Concretamente el 1 de noviembre de 1932 el periódico *El Sol* se hacía eco del estreno de la obra, dirigido por el propio Arámbarri e interpretado por Josefina Roda, pareja del compositor, y la Orquesta Sinfónica de Madrid:

La principal novedad reseñable es el estreno de unas finas páginas orquestales de Arámbarri, el joven director de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. En la de Madrid dirigió el domingo su breve prelude a un bailete "Buenas noches, bruja", seguido de ocho canciones populares a las que Arámbarri ha rodeado de delicadas envolturas armónicas, fondos de paisaje sobre el que se destaca el dibujo de esas melodías. Muy breves todas incluso el prelude, muy bellas todas, testimonio de un gusto exquisito y de un saber hacer a punto. Cantó esas lindas acuarelas vascas la señorita Roda, con tanta expresión como acierto.

La sexta fue repetida: merecieron haberlo sido todas, y eso habríamos salido ganando.³⁸

La buena recepción de la obra es reseñada en otras publicaciones, e incluso una de ellas nos da más información acerca del origen de las ocho canciones utilizadas por Arámbarri:

En las "Ocho canciones", que el Sr. Arámbarri ha tomado de las canciones del padre Donostia y doña Resurrección María de Azcúe, se ha limitado a una sencilla armonización y a una fina y recogida instrumentación, respetando en toda su pureza la trayectoria melódica de las canciones. Su intérprete, la señorita Roda, díjolas del modo más vasco posible, rehuyendo toda afectación y altisonancia de cantante. En "volkstan", como dirían los alemanes. El simpático ademán de la intérprete y el autor, que dirigió su propia obra, mereció los más entusiásticos aplausos de la concurrencia.³⁹

La sencillez de la instrumentación también fue remarcada por Salvador Bacarisse: “Las ocho canciones, ingenuas de texto y de melodía, están orquestadas con la máxima sencillez, lo que permite apreciar la discreción de su autor, que no podía pretender en estas obritas hacer gala de todos sus recursos”.⁴⁰

Por las fechas anotadas en la contraportada de la partitura, pareciera que la versión para orquesta hubiera sido escrita muchos años después a la primera versión para soprano y piano, sin embargo, la partitura para soprano y orquesta que se conserva de esta obra tiene la misma fecha en su subtítulo: 19 de marzo de 1931.⁴¹ Como dato curioso, esta fuente conserva una dedicatoria a la cantante Teresa Berganza, a quien el propio Arámbarri regaló la partitura en 1956: “A Teresa Berganza, feliz y entusiasta intérprete de estas canciones, con profundo agradecimiento. Jesús Arámbarri. Madrid, 16 de diciembre de 1956”.

³⁸ S.: “Conciertos”, *El Sol*, Madrid, 1-XI-1932, p. 6.

³⁹ B.: “Un notable concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, Madrid, 1-XI-1932, p. 4.

⁴⁰ Bacarisse, Salvador: “La Orquesta Filarmónica en el Calderón y la Sinfónica en el Monumental”, *LM*, Madrid, 4-XI-1932, p. 8.

⁴¹ Erretería, ERESBIL, sig. E-ARA-06/A-03.

Por otro lado, nos parece reseñable la tipología de obra elegida por Arámbarri: canciones populares. No podemos olvidar que en España ya existía una tradición de cultivo de este género, siendo el antecedente más célebre las *Siete canciones populares españolas* de Falla (1914) y la continuadora más representativa del contexto cultural y musical de Arámbarri, las *Diez melodías vascas* de Guridi (1941).

Esta versión para soprano y orquesta nos permite dilucidar algunos avances en su capacidad como orquestador y compositor. De las ocho canciones, algunas de ellas presentan una plantilla muy reducida con tan solo dos flautas, dos clarinetes y sección de cuerda frotada. Es el caso de las dos primeras canciones. Sin embargo, a partir de la tercera encontramos una plantilla que incluye flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, arpa y cuerda frotada.

Uno de los indicadores de su evolución en esta partitura es el tratamiento de la cuerda frotada, llegando a dividir esta sección hasta en ocho voces diferentes. Es el caso de la segunda canción, “Meremaitia”:

The image displays a handwritten musical score for the piece "Meremaitia" by Jesús Arámbarri. The score is written on yellowed paper and includes parts for strings and woodwinds. The string section is divided into several staves: "2 Violines 1^{er} solos", "Violines 1^{er} divisi", "2 Violines 2^{er} solos", "Violines 2^{er} divisi", "1^a Viola solo", and "Violas". The woodwind section includes parts for "Sordinas" (mutes) and "Viola Sin sordina". The score is in 4/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "p".

Ejemplo 15. Jesús Arámbarri, “Meremaitia”, *Ocho canciones vascas*, cc. 22-27.

Erreñería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

Como vemos, la cuerda frotada recibe un tratamiento mucho más sofisticado que en sus anteriores composiciones. En este caso en concreto crea ocho voces diferentes aun prescindiendo de los violonchelos y los contrabajos.

Otro de los momentos de esta obra donde destaca la cuerda frotada es en la séptima canción, “Anderegeya”. En esta parte de la obra Arámbarri lleva al máximo el uso de *divisi* en todos los instrumentos, generando hasta nueve voces: violines 1º en *divisi* a 3, violines 2º en *divisi* a 3 y un solo de violonchelo diferenciado del resto. Mostramos a continuación unos compases de la misma:

Ejemplo 16. Jesús Arámbarri, “Anderegeya”, *Ocho canciones vascas*, cc. 32-36.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

Pero no es solo la escritura de la sección de cuerda la que deja entrever los nuevos recursos de Arámbarri. Un instrumento especialmente trabajado por Dukas en sus obras sinfónicas, el arpa, tiene un papel muy importante hasta en cuatro de las ocho canciones vascas. En la cuarta canción, “Tun Kurún Kutún”, aparece por primera vez junto a la voz de la soprano, realizando un acompañamiento muy trabajado:

Ejemplo 17. Jesús Arámbarri, “Tun Kurún Kutún”, *Ocho canciones vascas*, cc. 28-32.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

Ya en la última de las ocho canciones, “Amak ezcondu ninduen”, se demuestra cómo Arámbarri no utiliza el arpa como un mero instrumento de acompañamiento de la voz a través de arpeggios, sino que le da un papel preponderante para subrayar los momentos más importantes del discurso musical de la canción. En el ejemplo que mostramos a continuación, el clímax melódico de la pieza coincide con un *glissando* en el arpa:

Ejemplo 18. Jesús Arámbarri, “Amak ezcondu ninduen”, *Ocho canciones vascas*, cc. 21-24.

Erretería, ERESBIL, sig. A152/A-26.

Como vemos, el conocimiento de Arámbarrí sobre este instrumento y su escritura es más profundo que el que mostraba en su *Fantasie espagnole* o sus *Cuatro impromptus*. Aunque no se hayan conservado fuentes primarias de los consejos concretos que Dukas dio a Arámbarrí durante sus años en la École Normale de Musique, es evidente el salto dado en su escritura musical, tratamiento de la cuerda frotada, utilización de nuevos instrumentos y mayor envergadura de las obras afrontadas. Este salto se hace evidente entre 1929 y 1931 a la luz de esta partitura y de las anteriormente citadas.

La última obra de Arámbarrí compuesta en su período como alumno de Dukas es *Aiko-Maiko*, una “historieta bailada” para orquesta que finalizó en julio de 1932. Es sin duda, la partitura más ambiciosa de su etapa parisina, no solo por sus dimensiones (se trata de su composición más extensa) sino por su despliegue tímbrico. El propio Arámbarrí, en una entrevista en 1933 hablaba así de este proyecto:

También tengo un “ballet” de gran envergadura, en colaboración con Manu Sota, esperando que haya algún “valiente” que se interese por él. Pero todavía no puedo hablar de producciones. Mañana... acaso. Es otra de mis ilusiones más caras.⁴²

El colaborador que nombra es Manuel de la Sota Aburto, escritor, director de teatro, poeta y promotor cultural vizcaíno. Como vemos, Arámbarrí era consciente de las dimensiones del proyecto y de la dificultad de producirlo. Tanto es así, que no pudo llegar a verlo en escena en vida, ya que su estreno se produjo cuatro años después de su fallecimiento, el 9 de junio de 1964 en el Teatro Arriaga de Bilbao, con coreografía de Víctor Ollaeta.⁴³ Mostramos a continuación una fotografía de esta producción:⁴⁴

⁴² Diez Nadal, Ernesto: “Hablando con Jesús Arámbarrí”. Erretería, Eresbil, sig. A152/J-50.

⁴³ Consultado en <http://www.eresbil.com/web/arambarri/Pagina.aspx?moduleID=1532&lang=es> el 22-IV-2017.

⁴⁴ Consultado en <http://www.balletsolaeta.com/index.php/es/ballet-vasco> el 22-IV-2017.



Imagen 9. Escena del estreno de *Aiko-Maiko* de Jesús Arámbaari, el 9 de junio de 1964 en el Teatro Arriaga de Bilbao.

El argumento ideado por Manuel de la Sota narra la historia de Pimpilimpausa, quien agoniza y tras su fallecimiento, su marido, Aiko Maiko, es escuchado por el cielo al que ha ofrecido su juventud a cambio de que su mujer vuelva a la vida. Pimpilimpausa resucita y aparece en escena el joven Odoloste, quien se enamora de ella y es correspondido. En un juicio se le devuelve la juventud a Aiko Maiko y Pimpilimpausa muere paulatinamente.

En cuanto a su estructura, el manuscrito original se divide así:

Cuadro I: Escenas 1ª a 6ª, Danza del amor perdido, Danza de las plañideras, Danza de la amistad perdida, Danza de la desesperación y Escena 7ª.

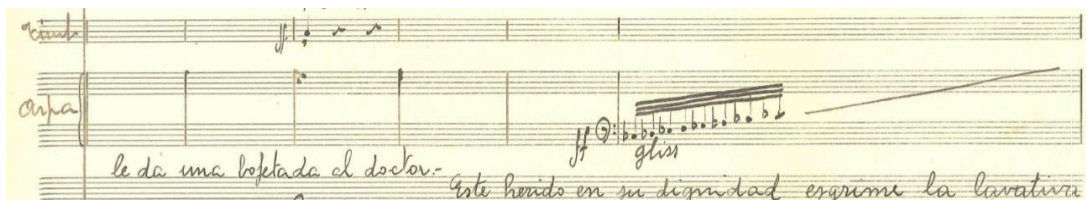
Intermedio.

Cuadro II: Escena 1ª, Escena 2ª, Danza de la primavera, Escena 3ª, Danza de los Ángeles, Gran baile, Danzan los ángeles, Danza de Pimpilimpausa y Baile General.

Cuadro III: Danza de las morcillas y las morcilleras dirigidas por el bello Odoloste, Ariñ-Ariñ bailado por el pueblo y Danza final.

A nivel musical, incluye temas propios y melodías populares vascas como *Lore pollita ontzian*, *Ingurutxo*, *Mutil dantza* o *Txankorrinko*.⁴⁵ Estéticamente tiene una importante parte vasca, tanto por la autoría de la historia como por la música popular utilizada. Por tanto, la huella dukasiana en esta obra la debemos buscar en la propia orquestación.

En este sentido, *Aiki-Maiko* es la obra más ambiciosa del periodo parisino de Arámbarri. La plantilla orquestal es muy amplia y variada, especialmente en la sección de vientos y en la de percusión, donde incluye instrumentos como timbales, triángulo, pandereta, caja, platillos, bombo, batería y tam-tam. Nos encontramos ante una pantomima en la línea de *El corregidor y la molinera* de Falla y de tantas obras pantomímicas que se crearon a partir de la década de 1910 en España.⁴⁶ El manuscrito original incluye anotaciones en las que se indica la acción de los personajes en cada escena, lo que nos ha permitido observar cómo se subrayan los movimientos de los personajes con determinados gestos instrumentales, lo que podríamos denominar como una especie de “Mickey Mousing”, la técnica cinematográfica que hace coincidir la música con los movimientos, pero en este caso aplicado a la acción del ballet. Mostramos un ejemplo de ello a continuación, donde una bofetada es subrayada por una nota en el timbal y un *glissando* en el arpa:



Ejemplo 19. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 45-50.

Errentería, ERESBIL, sig. AP1-615.

⁴⁵ Consultado en <http://www.eresbil.com/web/arambarri/Pagina.aspx?moduleID=1532&lang=es> el 22-IV-2017.

⁴⁶ Guerra Arévalo, Miguel: “La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea”. Trabajo Fin de Máster. Directora Elena Torres Clemente. Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Pero más allá de este tipo de subrayados, presentes por el propio género del ballet narrativo, la partitura presenta una complejidad en el tratamiento de las cuerdas frotadas que no encontramos en sus partituras orquestales anteriores, la *Fantasie espagnole* y sus *Cuatro impromptus*, ambas de 1929. Aquí, sin embargo, encontramos una sección de cuerdas mucho más trabajada, con violines I, violines II, y uso de *divisi* en diferentes secciones:



Ejemplo 20. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 62-67.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-615.

Pero no solo en el uso del *divisi* se puede apreciar el tratamiento más refinado de la cuerda frotada. En algunas secciones, llega incluso a dividir en tres líneas a los violines I y violines II. En el ejemplo que ponemos a continuación, genera una sección en *pppp* con esta subdivisión en las cuerdas para narrar uno de los momentos más surrealistas de la historia, “del cuerpo de la bella sale una luz azulada”:

Ejemplo 21. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 134-135.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-615.

En cuanto a la sección de percusión, encontramos dos características muy llamativas: la primera de ellas, es la utilización del tam-tam junto al arpa, un gesto propio de Dukas que, como hemos subrayado en diferentes ocasiones a lo largo de este estudio, utilizaron también otros alumnos españoles del francés (véase capítulo dedicado a Albéniz y Falla). Vemos a continuación esta combinación en el ballet de Arámbarri:



Ejemplo 22. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 158-165.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-615.

En este caso, Arámbarri no utiliza el arpa y el tam-tam a solas, sino que aparecen acompañados de otros instrumentos de percusión. Sin embargo, en uno de los momentos más importantes de la historia, la desaparición del personaje de Odoloste, el vasco opta por el tam-tam solo en la sección de percusión junto con unos armónicos del arpa:



Ejemplo 23. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 201-208.

Erretería, ERESBIL, sig. AP1-615.

Respecto a la segunda característica llamativa en la percusión, encontramos en puntos de alta tensión dramática un despliegue tímbrico muy potente que incluye el uso de la batería, un instrumento moderno y poco habitual en las obras sinfónicas de los años treinta. Arámbarri hace aparecer a este instrumento por primera vez junto a los *glissandos* del arpa y un *ff* en los timbales:



Ejemplo 24. Jesús Arámbarri, *Aiki-Maiko*, cc. 234-239.

Erreñería, ERESBIL, sig. AP1-615.

Como vemos, el compositor de *Aiki-Maiko* o de las *Ocho canciones vascas* para soprano y orquesta parece ser otro al que escribió aquel inocente pasodoble para quinteto de cuerdas titulado *A orillas del Sena*. La evolución como compositor y orquestador de Arámbarri durante sus cuatro años en París es indudable. Por ello, consideramos que los tres años en las aulas de la École Normale de Musique bajo la tutela de Dukas dieron sus frutos a la vista de sus últimas dos partituras orquestales firmadas en París. Respecto a la buena relación que el joven músico mantuvo finalmente con su maestro, vemos a continuación una fotografía de Dukas con una cariñosa dedicatoria para Arámbarri firmada por el francés:

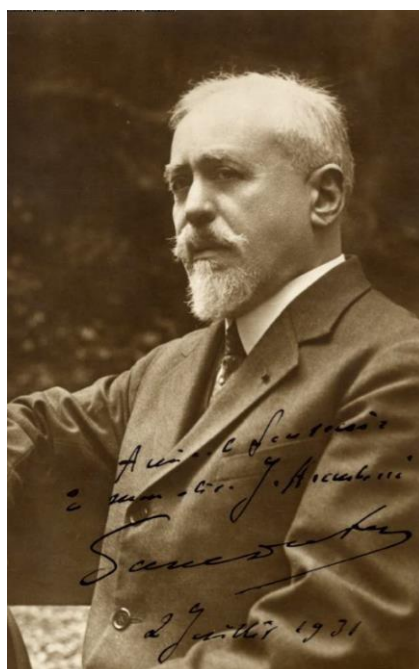


Imagen 10. Fotografía de Dukas dedicada a Arámbarri.

Erreñería, ERESBIL, sig. A152-k-061.

Por otro lado, a la luz de las fuentes analizadas, creemos que el paso de Arámbarri por la École Normale de Musique le permitió compartir aula con otros compositores españoles de su generación como Arturo Dúo Vital, María de Pablos Cerezo y Joaquín Rodrigo, y que el contacto con ellos le sirvió para encontrar puntos de apoyo en su carrea y en la difusión de sus obras en España.

A pesar de este aprendizaje como compositor, es cierto que la carrera de Arámbarri tras su paso por París se inclinó mucho más poderosamente hacia el mundo de la dirección, dejando su faceta compositiva no abandonada pero sí en un segundo plano. Sin embargo, ¿hubiera sido Arámbarri uno de los mejores directores de orquesta españoles de la época sin esa formación compositiva previa impartida por Dukas? Definitivamente no.

CAPÍTULO 6. *A CONTRATEMPO:* MARÍA DE PABLOS EN UN MUNDO PARA HOMBRES

La culpa no hay que buscarla en los astros,
en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales,
o en el vacío de nuestros espacios internos,
sino en nuestras instituciones y en nuestra educación.
Educación entendida como todo aquello que nos ocurre
desde el momento que llegamos a este mundo de símbolos,
signos y señales cargados de significado.¹

La educación a la que se refería Linda Nochlin en su ya mítico artículo de 1971, “Why have there been no great women artists?”, no es otra que la que ha permitido la ausencia y el silenciamiento de las mujeres que a lo largo de la historia han intentado desarrollar una actividad artística. Proponemos a continuación un ejemplo paradigmático de una mujer artista silenciada en el contexto español de la Edad de Plata.

Entre la nómina eminentemente masculina de los alumnos españoles de Dukas nos encontramos con una singular excepción, la compositora segoviana María de Pablos Cerezo. Aunque su periodo como alumna de Dukas en la École Normale de Musique duró algo menos de dos años, creemos necesario, en su caso más que en cualquier otro, descubrir la trayectoria previa que la llevó a ser la única mujer española alumna del francés en el aula de composición.

Tal y como ha demostrado la hasta ahora única biografía sobre la compositora, escrita por Mariano Gómez de Caso, De Pablos nació en Segovia el 8 de noviembre de 1904 y era hija del matrimonio formado por Pablo de Pablos –funcionario de correos– y Manuela Cerezo.²

¹ Nochlin, Linda: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Cordero, Karen y Saenz, Inda (comps.). México: Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.

² Gómez de Caso, Mariano: *María de Pablos Cerezo. Compositora musical segoviana*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, D.L., 2016.



Imagen 1. Pablo de Pablos y Manuela Cerezo.

Fotografías cedidas por Nacho Arimany.

Su familia se trasladó a Madrid en 1914 por motivos laborales del padre y allí las tres hijas –María, Juliana y Trinidad– recibieron formación académica y desarrollaron carreras profesionales. Gracias a varias fuentes conservadas en el archivo del RCSMM, hemos podido constatar que los padres solicitaron varios justificantes médicos y escolares de sus hijas en Segovia en agosto de 1914, por lo que es muy probable que su traslado definitivo a Madrid se produjera en el mes de septiembre, coincidiendo con el inicio del nuevo curso escolar.³ En uno de los certificados médicos encontramos datos inéditos como la dirección del domicilio familiar en Segovia (Calle de Domingo Soto, número 1) o el nombre completo de la compositora: María de la Fuente Hermosa de Pablos Cerezo.

María de Pablos fue una de las pocas mujeres de su tiempo que recibió una amplia formación académica gracias al interés de su padre porque sus hijas pudieran realizar una carrera profesional. Respecto a su educación, sabemos que, desde los diez años de edad, recién llegada a la capital, fue alumna del Conservatorio de Madrid, al igual que su hermana

³ Madrid, RCSMM, sig. 761.

Juliana, que también realizó estudios de piano. Podemos dilucidar una mentalidad progresista por parte del padre, ya que, en la España de las dos primeras décadas del siglo XX, era muy poco habitual que todas las hijas de una familia se formaran académicamente hasta el punto de concluir estudios superiores y realizar carreras profesionales, situación que alcanzaron las tres hermanas, las cuales, además, compaginaron estudios superiores con puestos de trabajo como funcionarias de Correos ganados por oposición:



Imagen 2. María de Pablos (en el centro, arriba) junto a sus hermanas Trinidad (izquierda) y Juliana (derecha). Fotografía cedida por Nacho Arimany.

Respecto a su formación musical, la fuente que demuestra los estudios musicales de María de Pablos es su expediente de alumna en el Real Conservatorio de música de Madrid.⁴ En él podemos ver que ingresó por primera vez como alumna de solfeo el 20 de septiembre de 1914 y que durante los años 20 realizó estudios de piano, violín y composición:

⁴ Madrid, RCSMM, sig. Exp. M^a de Pablos.

Alumno Pablo y Perez (2)
D. de
nació en Logroño provincia de La Rioja
Ingresó en Solfeo el 20 de Septiembre de 1924

ASIGNATURAS	CURSOS	CALIFICACIÓN	OBSERVACIONES
Solfeo 1.º año.....			
" 2.º ".....			
" 3.º ".....			
Armonía 4.º	19		
a. el Piano 3	20		
Piano 8	20		
Armonía 4	20		
Composición 1.º	21	A	0 7
" 2.º	22	A	0
Violín 7	—	A	0
" 2.º	—	A	0
" 3.º	23	A	0
Composición 3.º	—	A	0
Violín 4.º	—	A	0
Composición 4.º	24	A	0 7
" 5.º	25	A	0
V. 6.º	—		0

Alumna Maria de (3)
D. de
nació en Logroño provincia de La Rioja
Ingresó en Solfeo el 20 de Septiembre de 1924

ASIGNATURAS	CURSOS	CALIFICACIÓN	OBSERVACIONES
Solfeo 1.º año.....			
" 2.º ".....			
" 3.º ".....			
Violín 6.º	26		
Canto 5.º	—		
Violín 6.º	27		
Organo 1	—		
Folklore	41-42		
Armonía 7.º	—		
Violín 7.º	—		
Armonía 8.º	—		
V. de Logroño	—		

Imagen 3. Expedientes de María de Pablos como alumna del Conservatorio madrileño.

Madrid, RCSMM, sig. Exp. M^a de Pablos.

Si nos fijamos más detenidamente en los años en los que cursó estudios, observamos que realizó la mayor parte de su formación hasta 1927 y que tras un lapso de más de una década (en el que se trasladó a Roma en calidad de becaria, se formó en París y vivió la Guerra Civil española) retomó en 1941 estudios oficiales en el mismo Conservatorio madrileño, matriculándose en asignaturas como Folklore, Estética e Historia de la música o Acompañamiento.

Sobre su paso por el Conservatorio, debemos tener en cuenta las circunstancias de las mujeres que estudiaban música en este centro educativo. A este respecto, la tesis doctoral de María Nieves Hernández Romero demuestra cómo desde mediados del siglo XIX, varias alumnas empezaron a solicitar matricularse en las asignaturas de armonía y composición, a pesar de que el reglamento de la época solo les permitía matricularse de las asignaturas

propias de los estudios de canto, piano o arpa.⁵ Sin embargo, la dirección del Conservatorio no puso impedimentos para que en 1859 y por primera vez, una alumna, Virginia Camprubí, pudiera cursar la asignatura de Armonía superior para poder continuar los estudios de composición. En contra de lo que se pudiera pensar, los convencionalismos machistas de la época eran un condicionante más fuerte que el propio reglamento del Conservatorio a la hora de elegir asignaturas y especialidades por parte de las mujeres, ya que esta institución, desde su fundación, contempló una formación profesional en la música para ambos sexos.

Por otro lado, Hernández demuestra también que no existían diferencias ni salvedades en los métodos y programas de las asignaturas entre hombres y mujeres, por lo que el nivel de exigencia para ambos debía de ser el mismo.

Con todo ello, podemos contextualizar la llegada de María de Pablos al Conservatorio madrileño en 1914 como un momento en el que ya era relativamente habitual que una mujer cursara estudios oficiales de piano, de armonía y de composición y en el que los requisitos de matriculación y evaluación eran iguales para hombres y mujeres. No obstante, la especialidad de composición seguía siendo socialmente estigmatizada como una actividad masculina y el número de mujeres matriculadas en esta asignatura era muy minoritario.

A la luz de las fuentes encontradas en prensa, podemos afirmar que la compositora se convirtió desde muy temprana edad en una de las mejores alumnas del Conservatorio madrileño. Gracias a un recorte de prensa del diario *El debate*, sabemos que De Pablos consiguió los premios de armonía y piano en 1920, con tan solo 16 años de edad.⁶

Tras este brillante inicio, De Pablos inició la asignatura de composición en 1921, bajo la tutela del profesor y compositor Conrado del Campo. Aunque no se han conservado fuentes primarias del contacto entre la segoviana y su maestro madrileño, sí que podemos dilucidar la influencia inevitable de uno de los compositores españoles más importantes de la época. Su perfil de profesor interesado por elevar el nivel cultural de sus alumnos y sus consejos de escritura musical constante debieron sin duda animar a De Pablos a continuar sus estudios de composición durante y tras su paso por el Conservatorio. De la faceta pedagógica de

⁵ Hernández Romero, María Nieves: “La educación musical de las mujeres en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social”. Directores Pedro M. Alonso Marañón y María Nagore Ferrer. Tesis doctoral. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.

⁶ Recorte de prensa conservado y facilitado por Ignacio Arimany, sobrino-nieto de María de Pablos. No se conserva la fecha ni la página de la publicación.

Conrado del Campo han dado buena cuenta los artículos de Julio Gómez,⁷ Christiane Heine⁸ y Luis García Iberní.⁹

Pero la formación musical no fue la única ocupación de María de Pablos en los años 20. Tanto ella como su hermana, Juliana de Pablos, compaginaron sus estudios musicales con la preparación de las oposiciones a Correos. Hijas de un funcionario del mismo cuerpo, podemos deducir que el interés del padre por asegurar una carrera profesional a sus descendientes llevó a ambas a compaginar estas ocupaciones. Además, no debemos olvidar que el trabajo de auxiliar de Correos fue el primer puesto de funcionariado que las mujeres españolas pudieron ejercer como trabajadoras públicas del Estado. Este logro de igualdad para las mujeres, sin embargo, fue conseguido muy poco a poco, tal y como ha ilustrado el investigador Juan Carlos Bordes:

En España, la reforma de los servicios postales y telegráficos de 1879 permitió que los encargados de las estafetas telegráficas unipersonales contrataran a sus familiares femeninos como auxiliares. En 1883 aparecerán por primera vez en el Escalafón General del Cuerpo de Telégrafos, lo que de hecho implicaba el reconocimiento oficial de su empleo. Pero no sería hasta 1909, con la aprobación de la Ley de Bases para la reorganización de los servicios de Correos y Telégrafos, cuando adquirirían la categoría de funcionarios públicos. La Ley de Bases y el Estatuto de Funcionarios de 1918 reconocían a la mujer el derecho a trabajar en la Administración pública, aunque solamente en las categorías auxiliares. Sin embargo, se mantenía la discriminación salarial respecto a los hombres.¹⁰

En el verano de 1926 María de Pablos ganó una plaza de auxiliar femenina de Correos. La prensa madrileña se hizo eco del proceso de oposición y del resultado de este. En junio el diario *La Nación* publicaba las aprobadas en el primer ejercicio de la oposición, donde María de Pablos sacó la mejor puntuación:

⁷ Gómez, Julio: “Recuerdos de un viejo maestro de composición [1959]” en *Escritos de Julio Gómez*, Iglesias, Antonio (ed.). Madrid: Editorial Alpuerto, 1986, p. 276.

⁸ Heine, Christiane: “El magisterio de Conrado del Campo en la generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey” en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132.

⁹ Iberní, Luis G.: “Conrado del Campo. El maestro”, *Scherzo*, Núm. 173, 2003, pp. 134-135.

¹⁰ Bordes Muñoz, Juan Carlos: “La depuración franquista de las funcionarias de Correos (1936-1975)”, *Revista Historia y Comunicación social*, Núm. 6, 2001, p. 252.

Auxiliares femeninos de Correos. -Opositoras aprobadas en el primer ejercicio celebrado los días 15 y 16 del actual y puntuación obtenida:

Inés de Montero Boch, 21,97 puntos; Antonia Moreno Cortijo, 16,23; Emilia Olmedilla Bautista, 16; Pilar Osuna Fajardo 21,81; *María de Pablos Cerezo*, 24,24; Dolores Palancarejo Brun, 18,23; María del Pilar Paradinas Rojas, 16,30 e Inés Peraire Gil, 20,03.¹¹

Tan solo un mes más tarde, a mediados de julio, los medios se hacían eco de las aprobadas en el segundo ejercicio, entre las que ganó plaza la segoviana:

Han sido aprobadas en el segundo ejercicio las opositoras siguientes; Número 582, Pilar Mallén Marifons, con 25,19 puntos; 599, Amelia Martín Góraes, con 24,23; 686, Inés de Montero Bosh, con 23,88; 753, Pilar Osuna Fajardo, con 20,52; 759, *María de Pablos Cerezo*, con 23,90; 826, María Teresa Ponte Fernández, con 26,40; 831, Teresa Posada Modesto, con 24,22; 841, Irene Quintana Orive, con 23,81.¹²

Pese a tener garantizada ya una salida profesional, De Pablos continuó con sus estudios musicales, lo que prueba su afición e interés en formarse en este campo, consiguiendo el primer premio de composición en el Conservatorio tan solo un año después de su oposición. En el verano de 1927, la prensa publicaba la concesión del premio:

Por unanimidad ha obtenido el primer premio de composición la señorita María de Pablos Cerezo en el concurso celebrado en el teatro Cómico, en el que la Filarmónica interpretó el poema sinfónico “Castilla”, escrito por la expresada señorita, y que fue recibido con unánimes aplausos.

En el mismo acto fue cantada con acompañamiento de órgano la composición religiosa “Ave Verum”, escrita igualmente por la señorita De Pablos, que hubo de presentarse innumerables veces en el palco escénico a recibir los unánimes aplausos por su meritísima labor.¹³

¹¹ “Concursos y oposiciones”, *La Nación*, Madrid, 16-VI-1926, p. 7.

¹² “Notas postales”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 10-VII-1926, p. 6.

¹³ “Sección de noticias”, *El Liberal*, Madrid, 3-VII-1927, p. 2.

Las dos partituras mencionadas en la noticia con las que María de Pablos ganó el primer premio de composición todavía se conservan en el Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid (CDMD). Respecto a *Castilla*,¹⁴ se trata de un poema sinfónico. En el reverso de la portada indica en italiano que la obra está inspirada en un poema de Manuel Machado, “Fue en la época del Cid”, y que se divide en tres partes: 1ª La llanura castellana. 2ª El Cid parte a la guerra. 3ª La niña y el Cid. También encontramos anotada la fecha de su composición: “Madrid, 14 de junio de 1927”.

La otra composición con la que María de Pablos ganó el premio fue *Ave Verum*. Aunque la noticia en prensa dice que la obra fue “cantada con acompañamiento de órgano” lo cierto es que la partitura¹⁵ de la segoviana, que todavía conservamos, presenta la siguiente plantilla: 4 voces, órgano, pedal, flauta, clarinete en *si*b, violín 1º, violín 2º, viola, chelo y contrabajo. La propia compositora anotaba sobre la partitura: “Motete a 4 voces mixtas. Curso de 1926-1927. 5º año de composición”. No creemos casual que, precisamente en ese curso académico, el expediente del Conservatorio que mencionábamos líneas arriba desvelara el dato de que la segoviana se matriculó en 1º de órgano.¹⁶

Es muy probable que, tras matricularse en primer año de este instrumento, conocer su técnica y posibilidades, la compositora decidiera componer para órgano la obra *Ave Verum* ese mismo curso académico. Este detalle revela interés por su formación académica como compositora.

Y ese interés y exigencia acabaron dando sus frutos. Tan solo un año más tarde, en el verano de 1928, María de Pablos ganaba la oposición para la plaza por música en la Academia de España en Roma. Esta institución, fundada en 1873, daba la oportunidad a artistas de diferentes disciplinas a pasar tres años en la capital romana en régimen de pensión completa para desarrollar su trabajo artístico.¹⁷ La Academia estaba formada por un director y doce pensionados, ocho de ellos elegidos por rigurosa oposición y cuatro de mérito, por concurso de artistas que gozaran de justa fama. Aunque la pensión tenía una duración de tres años, los becarios solo tenían la obligación de residir en Roma el primer año, pudiendo instalarse en diferentes capitales de Europa afamadas por sus monumentos, academias y museos, poniéndolo en conocimiento del director. En la plaza de música, María de Pablos fue la

¹⁴ Madrid, CDMD, sig. P (M)-1965.

¹⁵ Madrid, CDMD, sig. P (M)-1970.

¹⁶ Madrid, RCSMM, sig. Exp. Mª de Pablos.

¹⁷ Bru Romo, Margarita: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.

primera mujer pensionada por oposición de la historia de esta institución, siendo todos sus antecesores hombres y su predecesor inmediato el compositor Fernando Remacha.

A primeros de julio de 1928, algunos medios madrileños se hacían eco de la noticia:

Ayer han terminado las oposiciones para la plaza de pensionado en Roma por cuenta del Ministerio de Estado, a las que concurrieron tres opositores, que, ante numeroso y escogido auditorio, desarrollaron los temas propuestos: una fuga, una composición de carácter religioso para orquesta y voces y un acto de ópera española, original la letra de ambas de Luis Fernández Ardavín. Integraban el Jurado los maestros Serrano (D. Emilio), Bretón, Del Villar, Fontanilla y Santonja, quienes adjudicaron la plaza a la señorita María de Pablos Cerezo, notable compositora, discípula del maestro Conrado del Campo, que también obtuvo, no hace mucho, el primer premio de Composición y a la que sin duda esperan resonantes éxitos en su carrera artística. La interpretación de las obras del concurso corrió a cargo del cuadro artístico de Unión Radio y elementos de la Real Capilla, quienes, bajo la experta dirección del maestro Franco, supieron vencer airoosamente las múltiples dificultades que presentaba el dar versiones diferentes de obras similares, mereciendo competir con los autores las ovaciones del auditorio.¹⁸

Gracias a esta noticia tenemos constancia de los trabajos exigidos para la oposición (una fuga, un acto de ópera y una composición de carácter religioso) y del tribunal presidido por Emilio Serrano que juzgó los trabajos.

Sin embargo, los datos más prácticos sobre la convocatoria de estas plazas (duración, dotación, especialidades) los conocemos a partir del trabajo de Esteban Casado en un artículo dedicado a la Academia de España:¹⁹

Se publica la convocatoria en el Boletín Oficial del Ministerio de Estado nº 10, en octubre de 1927. [...] Las pensiones ofrecidas son 5, dotadas con 6.000 pts. anuales por el sistema de oposición y de la siguiente manera: 1 de pintura de figura, 1 de pintura de paisaje, 1 de escultura, 1 de arquitectura y 1 de música. Los

¹⁸ A.M: “La señorita María de Pablos, pensionada en Roma”, *La Nación*, Madrid, 5-VII-1928, p. 4.

¹⁹ Casado Alcalde, Esteban: “La Academia de Roma entre 1900 y 1936” en *Roma: mito, modernidad y vanguardia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1998, pp. 52-69.

aspirantes acreditarán ser españoles y no haber cumplido treinta años [...] –la duración de la pensión sigue siendo de cuatro años– [...]. Las oposiciones se inician el 6-XII [...] y en cuanto a la de música, es el acta del 4-VII-1928 la que nos enteramos de que la plaza es para María de Pablos Cerezo. [...]. En resumen, los pensionados de la duodécima promoción son cuatro:

De pintura: Eduardo Chicharro Briones y Gregorio Prieto Muñoz.

De escultura: Tomás Colón Bauzano.

De música: María de Pablos Cerezo.

Con esta resolución de las pensiones María de Pablos hacía historia: era la primera mujer en ganar una plaza en la Academia de España en Roma por oposición. De hecho, la única mujer que había residido en la Academia con anterioridad era Carlota Rosales, la cual llegó al Gianicolo a finales del siglo XIX sin ganar ninguna oposición y gracias al paternalismo de algunos amigos de su fallecido padre, el pintor Eduardo Rosales, quien también fue en su día director de la Academia. La singularidad del caso de Carlota Rosales, brillantemente analizado por Isabel Tejeda Martín en uno de sus artículos,²⁰ deja claro que la primera mujer que llegó a San Pietro in Montorio por méritos propios fue María de Pablos.



Imagen 4. María de Pablos tras la obtención de la pensión de Roma.

Madrid, CDMD, sig. P (M)-1970.

²⁰ Tejeda Martín, Isabel: “Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos” en *Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte: Arte e identidades culturales*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 685-692.

Tras la buena noticia de la obtención de la pensión, María de Pablos se mostraba entusiasmada. Tan solo unos días después de la concesión, en el mismo mes de julio, María era entrevistada en el *Boletín Musical*.²¹ Esta importante publicación incluía artículos doctrinales, técnicos y sobre composición musical, así como crónicas e informaciones sobre compositores, músicos, artistas, teatros, educación musical, profesorado, biografías y crítica.²² Incluía también composiciones poéticas y tuvo secciones bajo los epígrafes de “Miscelánea”, “Sección amena” y “Noticias”, con breves sobre la actualidad musical.²³ Su redactor jefe fue Ramiro de Adalgisa, y entre sus redactores y colaboradores se encontraban desde su fundación en 1893, nombres tan importantes como Francisco Asenjo Barbieri, José Andréu Figuerola, Carlos de Arroyo, Ramón Bonet, Gerardo Doval, Manuel Fernández Caballero, Javier Gaztambide, José María Sbarbi y Tomás Bretón. También disponía de corresponsales en capitales de provincia y otras importantes ciudades. Teniendo en cuenta la nómina de colaboradores que tuvo esta publicación, es evidente la trascendencia que debió tener para María de Pablos ser entrevistada por primera vez en un medio como este.

Rescatamos a continuación algunos fragmentos de esta entrevista que dejan entrever los gustos, opiniones y proyectos en el extranjero de la joven compositora:

— ¿Hizo usted sus estudios musicales en Madrid? —preguntamos a María de Pablos Cerezo—.

— En el Conservatorio de Madrid, y para mis maestros Pérez Casas, Conrado del Campo y Fernández Bordas (armonía, composición y violín), tengo siempre un recuerdo de agradecimiento por lo que me ayudaron y alentaron durante mis estudios. En el curso de 1927, obtuve el primer premio de Composición.

— ¿Y se presentaron ustedes a la pensión de Roma?

— Tres concursantes. Mujer, solamente yo.

— ¿Y no le parece a usted, María, que aun cuando ya sabemos todos que actualmente en Italia hay una minoría de compositores modernos —Casella, Respighi, Malipiero, Molinari— que han dado un gran impulso renovador al arte

²¹ Aznar, Miedes: “Hablando con María de Pablos Cerezo, que ha obtenido la pensión de Roma”, *Boletín Musical*, Núm. 6, VIII-1928, pp. 2-3.

²² Información sobre la revista consultada en la Hemeroteca Digital de la BNE: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003745391> el 30-VII-2018.

²³ *Ibid.*

musical italiano, sin embargo, ¿el pensionado de estudios musicales más bien debiera de encaminarse hacia Francia o Alemania?...

— Mi proyecto —nos dice muy animosa— es ir primeramente a Roma... Después, tal vez vaya a Munich, para presenciar el Cielo de representaciones wagnerianas —las que ahora actúan en la temporada de Bayreuth— y después a Francia... ya veremos... Tengo que orientarme todavía...

— ¿Y de compositores?... ¿Qué autores son sus preferidos? ¿Sus tendencias estéticas? ¿Sus proyectos para el futuro?...

— Mire usted, yo creo —nos dice con vehemencia María de Pablos— que, así como hay un arte alemán, un arte francés y un arte ruso, puede haber también un arte español. Creo que no tenemos necesidad de ir a copiar a ninguna parte...

— ¿Y no le parece a usted que eso de arte español, en lo referente a música (música española), no lo hemos definido aún o no nos hemos puesto de acuerdo?... Música española, ¿son los compositores (zarzuelas) del XIX?... ¿Albéniz o Granados?... ¿Falla o Turina?... ¿O los jóvenes contemporáneos que atisban impacientes las novedades europeas?...

— En los ejercicios que hice para la Oposición a la pensión de Roma, había que escribir un juicio crítico a elección del concursante, sobre un compositor español. Yo, me fijé en el de mi predilección, en el Compositor que me parece el más representativo de españolismo. Creó muchas obras de diversos géneros. Fue artista de temperamento...

— ¿Y era?...

— Ruperto Chapí. Es para mí una figura artística muy interesante. De los extranjeros, mi preferido, mi admiración actual es Rimsky Korsakow... ¡Esa *Scheherazade*! ...

— ¿por Ricardo [sic] Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, Falla, ¿siente usted admiración?

— También me agradan las obras de esos autores. Mi criterio estético, es el procurar la fiel cohesión entre la música y lo que sirva de tema inspirador. Identificarse bien con el poema o libro teatral, para que con la música forme un todo homogéneo, armónico, siempre con ideas, sin rechazar los procedimientos

nuevos de técnica, procurando que su exceso no borre lo expresivo... Que la música sea siempre un reflejo de lo que se quiera expresar...

— ¿Y las condiciones de la pensión?...

— La pensión son cuatro años, con la asignación anual de seis mil pesetas... Los envíos del pensionado son: un cuarteto, una composición religiosa, un poema sinfónico, una ópera...

— Obras que oiremos y ópera que se representará...

Como vemos, ya en esta entrevista habla del posible plan de ir a estudiar a Francia, objeto de nuestro interés que trataremos de analizar en las próximas páginas. Sin embargo, queremos ahora extraer algunas conclusiones acerca de sus preferencias estéticas que se destilan de esta entrevista.

Es destacable que “el compositor español de su predilección” sea Ruperto Chapí y que los nombres de Falla, Albéniz, Granados o Turina solo salgan mencionados por el propio entrevistador, que casi fuerza en dos ocasiones a que María de Pablos se pronuncie sobre ellos. Este detalle, junto al dato de que su profesor de composición en el Conservatorio madrileño fue Conrado del Campo, nos hace pensar que la compositora se encontraba, al menos a esa temprana edad, en una línea estética más conservadora y alejada de las últimas novedades europeas. Por otro lado, esta posición era normal teniendo en cuenta que hasta el momento solo había cultivado los géneros de mayor tradición que el Conservatorio le exigía y que, como vemos, también le iban a imponer componer en la Academia de España en Roma: un cuarteto, una composición religiosa, un poema sinfónico y una ópera.

Por otro lado, llama la atención la “vehemencia” con la que defiende un “arte español”. El comentario “Creo que no tenemos necesidad de ir a copiar a ninguna parte” muestra su creencia en la necesidad de una escuela musical española con voz propia; escuela que precisamente se venía fraguando desde las últimas décadas.

Por último, otra de sus respuestas en esta entrevista desvela el orgullo que la propia María de Pablos tenía respecto al hito histórico que suponía ser la primera mujer en ganar una oposición para la Academia de España en Roma. Ella misma se encarga de enfatizarlo al ser preguntada por la oposición: “Tres concursantes. Mujer, solamente yo”. Pero como en todos

los procesos de emancipación de la mujer, la protagonista del cambio histórico lo fue sin tener consciencia de las hostilidades que le tocaría batallar por su condición de mujer en un mundo creado por y para hombres.

La primera problemática era clara: una mujer viviendo sola en el extranjero en una Academia llena de hombres. La propia sociedad española de la época y la recalcitrante educación religiosa en la que se había criado la segoviana, autorizaban y promovían la descalificación y la crítica hacia cualquier mujer que viviera en las circunstancias que la propia beca de Roma le exigía. Por ello, tanto la compositora como sus propios padres, tras la alegría por la obtención de la plaza, realizaron una serie de movimientos, contactos y comunicaciones para conseguir que De Pablos pudiera marcharse a vivir a Roma con su madre y a ser posible fuera de esa Academia llena de hombres de su edad.

La primera muestra de nerviosismo de la familia ante la nueva situación es una carta firmada por José M^a Rovira Burgada, un abogado barcelonés afincado en Madrid y amigo personal del padre de María de Pablos. Esta carta, redactada el 24 de agosto de 1928, ante la inminente partida de la compositora de España, estaba dirigida al entonces director de la Academia de España en Roma, Miguel Blay, y se expresaba en estos términos:

[...] me permito molestarle con el ruego de que atienda con todo el interés y cariño a la señorita María de Pablos, compositora de música, que va a la Academia de Bellas Artes de España en Roma pensionada por el Ministerio de Estado.

Tengo buena amistad con su padre, y tratándose de una señorita –creo que es el primer caso en que lo es un pensionado a Roma– va acompañada de su madre, “desorientada” e “intimidada”. Todo cuanto pueda hacer en su obsequio se lo agradeceré de todo corazón.²⁴

El paternalismo y la infantilización de la mujer que reflejan en esta carta son evidentes. En primer lugar, por la maniobra elaborada por el padre, que utiliza a un amigo con contactos para advertir al director de la Academia de la excepcionalidad del caso de su hija y de los

²⁴ «[...] me permeto molestarlo amb el prec de que se serveixi atendre amb tot interès i carinyo a la senyoreta María de Pablos Cerezo, compositora de música, que va a l'Academia de Bellas Arts d'Espanya en Roma, pensionada per el Ministeri d'Estat. Tinc bona amistat amb el seu pare ; i tractanse de una senyoreta –crec que es el primer cas en que ho es un pensionat a Roma– hi va, acompanyada de la seva mare, “desorientada” i... “intimidada”. Tot quant puga fer en el seu obsequi, li agrairé de tot cor». Roma, RAER, sig. I-66.

supuestos peligros que ello conlleva. Por otro lado, el hecho de que Rovira utilice comillas para los adjetivos “desorientada” e “intimidada” hace intuir que son los calificativos utilizados por el padre. Por último, el hecho de comunicar al director de que “va acompañada de su madre” tiene una segunda intención más allá de la meramente informativa como veremos en las siguientes líneas.

Pero no solo fue el amigo del padre quien puso en antecedentes a Miguel Blay sobre la llegada de la compositora y su madre. El propio Emilio Serrano, quien presidió el tribunal de la oposición para la obtención de la pensión, escribía al director de la Academia el 4 de septiembre:

Mi querido amigo: por fin el mérito de la Srta. María de Pablos se impuso y tendrán ustedes en la Academia una compositora, que además es una excelente pianista, y que como altura general deja, o, mejor dicho, queda excedente de Correos en donde tiene una plaza ganada por oposición. Estoy seguro de que en cuanto la conozcan y la traten la estimarán como todos los que la conocen.

Irá con su mamá a quien no tengo el placer de conocer, no así a su padre que es un caballero en todos sus actos, y que he conocido con motivo de las oposiciones.²⁵

Aunque el tono de Emilio Serrano es mucho más relajado y menos paternalista que el de Rovira, la expresión “irá con su mamá” sigue teniendo esa connotación de infantilización de una mujer adulta. Precisamente en la misma fecha, el 4 de septiembre, escribía la propia compositora su primera carta al director de la Academia, Miguel Blay:

Respetable Director: Tengo el honor de dirigirme a V. para exponerle una súplica referente a mi estancia en la Academia y creo ciertamente que su justa bondad y criterio han de resolver favorablemente mi petición, ya que me encuentro en un caso especial no previsto anteriormente por ser la primera mujer que ha realizado estas oposiciones a Roma.

Por tanto al no residir en la Academia otra compañera a quien pudiera perjudicar y habiendo mi madre venido a Roma con el solo objeto de acompañarme especialmente durante la noche, no pudiéndolo realizar por estar

²⁵ Roma, RAER, sig. I-66.

esto en el Reglamento terminantemente prohibido, yo le ruego extreme su benevolencia permitiéndome vivir con mi madre en una casa particular, pero conservando aquí mi cuarto y mi estudio, y dispensándome al propio tiempo de hacer la comida diaria a que en este caso alude el Reglamento.

Dispense mi atrevimiento [...] María de Pablos.²⁶

Por la manera de expresarse parece que María de Pablos y su madre ya se encontraban en Roma el 4 de septiembre. Como vemos, el anuncio sobre la inclusión de la madre en el viaje a Roma que adelantaban las cartas de Rovira y Serrano se materializó en la misiva de la compositora al director, en el que no solo le informa de que su madre ya está en Roma, sino que le pide que le permita vivir fuera de la Academia con ella.

Lo más significativo de esta carta es el abierto reconocimiento por parte de la compositora de la función de su madre, que había ido a Roma “con el solo objeto de acompañarme especialmente durante la noche”. No podemos olvidar que este tipo de comportamientos de proteccionismo aluden de lleno a la cuestión de la moralidad.²⁷ Vemos aquí la figura de la madre como guardián moral de su hija, cuya presencia en Roma no es otra que la de evitar cualquier desliz indeseable (de tipo sexual, afectivo o social) de su hija. Es decir, la dependencia moral de las hijas sobre las madres y las familias. Tanto es así que, en este caso, la madre renunció a su propia vida por salvaguardar la intachable conducta que se le exigía a su hija, dejando a su marido y al resto de sus hijas en Madrid. En definitiva, otro fragante ejemplo de la no autonomía moral de la compositora.

Pero aparte de esta carta, otra fuente también nos confirma que la madre se instaló en Roma junto a su hija. Se trata de una foto junto a una postal, enviadas desde Roma al domicilio familiar de Madrid (Campomanes, 13) firmada por María de Pablos y su madre Manuela, en la que escriben un escueto mensaje: “A mi queridísimo esposo e hijas, estamos mal pero no importa, os quieren mucho, Manuela y María”.²⁸

Manuela Cerezo no parecía estar disfrutando en exceso su nueva vida en Roma, ya que, como veremos en las próximas páginas, solo veía inconvenientes en el hecho de que dos

²⁶ Roma, RAER, sig. I-66.

²⁷ Guisán Seijas, Esperanza: “Autonomía moral para las mujeres. Un reto histórico”, *Anuario de filosofía del derecho*, Núm. 9, 1992, pp. 161-180.

²⁸ Postal conservada y facilitada por Ignacio Arimany, sobrino-nieto de María de Pablos.

mujeres solas, separadas de su familia, tuvieran que vivir rodeadas de hombres en la Academia de España en Roma.

Pero, si el texto de la postal es elocuente, aún lo es más la foto que la acompañaba y que mostramos a continuación. Los gestos adustos reflejan las dificultades de adaptación que sufrieron madre e hija, debido al choque producido entre las expectativas artísticas de De Pablos y las convenciones sociales de la época:



Imagen 5. María de Pablos y Manuela Cerezo en Roma, 1928.

Fotografía cedida por Nacho Arimany, sobrino-nieto de María de Pablos.

Vemos aquí una de las paradojas del caso de María de Pablos: por un lado, se le estaba dando por primera vez la oportunidad a una mujer de ser tratada en igualdad de condiciones al resto de sus compañeros, pero a la vez las exigencias morales y sociales que tenía que sufrir una mujer española de los años 20 (exigencias fabricadas y sustentadas por hombres), le impedían vivir con normalidad en la Academia.

A todo ello debemos sumar el carácter de la madre de María de Pablos. Gracias al testimonio que nos ha prestado una de las sobrinas de la compositora, Maria Jesús Arimany

de Pablos, podemos perfilar mejor la personalidad de Manuela Cerezo: “mi abuela era una persona totalmente posesiva y absorbente, que jamás dejó que su hija se independizara como adulta. Sin embargo, mi abuelo había educado a sus tres hijas para que tuvieran una formación académica y una carrera profesional con independencia económica. De hecho, las tres estudiaron carrera con excelentes resultados, algo muy poco común en la época”.²⁹

El interés del padre en la profesionalización y la formación de sus hijas no fue acompañado de la libertad e independencia que ellas hubieran necesitado para emanciparse, a la vez que la madre perpetuaba los clichés sociales en los que ella misma se había educado. Ciertamente el caso de María de Pablos era el más especial de las tres hermanas, ya que una mujer joven soltera viviendo sola en el extranjero durante años era una situación inadmisibles para la moral de la época.

Pero volvamos ahora a esa primera carta de la compositora al director. La petición realizada por De Pablos el 4 de septiembre de 1928, antes de haber tomado posesión oficial de su pensión en Roma (hecho que se produjo el 1 de octubre), trajo consigo la respuesta negativa por parte de Miguel Blay y el inicio de una tensión entre ambos. La prueba documental de esa tensión es una carta que el 27 de noviembre de 1928 recibía el director de la Academia. El texto, mecanografiado, tiene a pie de página una nota escrita a lápiz por el propio Miguel Blay, que dice lo siguiente:

Nota: Este papel lo dejó la Señora de Pablos para que me fuera entregado el día 27 noviembre de 1928. El día 29 se presentó con otro escrito corregido y aumentado que no estando escrito por la Pensionada me negué a recibir, diciendo en voz de amenaza que, ya que yo no quería, lo recibiría el Sr. Ministro.³⁰

Esta nota nos revela varias cosas: que el nivel de tensión entre ambos fue muy grande, dada la “amenaza” de María de Pablos para ser atendida en sus peticiones y, sobre todo, el detalle más importante, que el texto entregado no estaba escrito por la propia compositora. La prueba de que ni el escrito entregado el día 27 ni el entregado el 29 estaban redactados por la pensionada es que la carta del 27 (que es la única que conservamos) exige en tercera persona. Mostramos a continuación dicha carta:

²⁹ Entrevista a María Jesús Arimany de Pablos, realizada en Madrid el 12-II-2018.

³⁰ Roma, RAER, sig. I-66.

Excmo. Sr. Director

1º Que su habitación esté en el principal al lado de Secretaría, que hay habitación y no en el segundo piso con los pensionados. Que el desayuno, comida y cena se la sirva en su cuarto.

2º Que la persona destinada a su servicio sea del género femenino, tenga un poco de cultura, de edad de 45 a 55 años, aver [*sic*] observado y observar buena conducta, tener creencias religiosas y dormir en la misma habitación de la pensionada con timbre de alarma a las habitaciones del Director.

3ª Que la persona destinada a su servicio la acompañe a conciertos, conferencias, teatros y en las excursiones al extranjero, por ser todo esto de suma necesidad para cumplir debidamente con su misión de pensionada.

4º En los viajes al extranjero el aumento de coste en la comida de la persona que la acompaña, así como tren, coche o automóvil, todo será de cuenta de la pensionada. Si alguna noche por suma necesidad tuviera que salir a la ópera, como el regreso es a hora avanzada de la noche, el Excmo. Señor Director tendrá la amabilidad de mandar a uno de los criados que tenga a su servicio, salga a la parada del tranvía para acompañarlas hasta casa por ser aquellos sitios muy solitarios.

5º Que en la habitación de la pensionada no entrara nadie sin su permiso.

La falta de ortografía que encontramos en la segunda exigencia (haber sin h) no es propia de una mujer que ha estudiado una carrera de composición y que ha aprobado dos oposiciones públicas antes de los 25 años. Por todo ello, la hipótesis más probable es que estos textos, escritos con tal nivel de exigencia, uso de la tercera persona y faltas de ortografía, fueran redactados por la propia madre de María de Pablos. Esta hipótesis gana fuerza si tenemos en cuenta que ya desde septiembre, antes de tomar posesión como pensionada, se habían hecho estas peticiones, por lo que presumiblemente la madre, ante la desesperación por no ser atendidas y ante la inmoralidad que suponía para ella ver a su hija tener que vivir en esas condiciones, decidió tomar cartas en el asunto e incrementar la presión sobre el director.

Pero no solo la autoría oculta de la madre es importante en esta carta, sino que las propias exigencias realizadas merecen un análisis detallado. Al parecer, al haber tenido que renunciar a ese primer deseo de vivir fuera de la Academia en una casa particular junto a la madre, la compositora tuvo que aceptar vivir en la institución y por este motivo las nuevas peticiones plasmadas en este escrito van dirigidas a aislarla totalmente del contacto con el resto de pensionados varones. Una vez más, el miedo a perder la reputación de una mujer joven soltera rodeada de hombres. Pero no solo está latente el machismo, sino también el conservadurismo y la ideología católica, especialmente en la exigencia nº 2, donde la mujer dedicada a su servicio tiene que “haber observado y observar buena conducta y tener creencias religiosas”. En definitiva, todo un despliegue de medidas para aislar lo máximo posible a la joven compositora de la “amenaza” masculina y mantenerla en las buenas maneras cristianas. Este hecho, además, suponía un empobrecimiento desde el punto de vista del intercambio artístico e intelectual, pues uno de los beneficios fundamentales de la beca era precisamente el estar rodeada de colegas pertenecientes a diferentes ramas del saber, lo que incentivaría el debate y el enriquecimiento mutuo.

La muestra de que la petición de María de Pablos no fue atendida y del carácter insistente de la compositora es la siguiente carta que la segoviana envió al director. Tan solo tres semanas más tarde, el 15 de diciembre de 1928, y tras dar por perdida su petición de vivir en “una casa particular” con su madre, de Pablos presentaba nuevas exigencias al director de la Academia:

[...] con el debido respeto y consideración [...]: que siendo el primer caso que entre pensionados haya una señorita cosa que el Reglamento no ha previsto por estar hecho con anterioridad a las oposiciones y no dudando de la caballerosidad y nobleza de sus sentimientos:

Suplica a V.E, si lo cree justo, que para poder estar en la Academia como el Reglamento exige y es mi deber, el dormitorio y estudio estén en distinto sitio que el de los otros pensionados; el desayuno, comida y cena en mi cuarto y autorizar a mi madre para que esté conmigo y duerma en mi habitación, pudiendo así acompañarme a conciertos, conferencias, etc, etc ya que todo esto me es de suma necesidad para cumplir debidamente con mis deberes de pensionada.³¹

³¹ *Ibid.*

Como vemos, el asunto de las noches seguía inquietando a la compositora y a su madre pero también la requería para las salidas externas, por lo “inapropiado” de la situación. En contra de lo que pudiera imaginarse con tal número de restricciones, la actividad de la segoviana en Roma en esos primeros meses de pensionado fue muy intensa y provechosa, tal y como ella misma escribía en uno de sus informes enviado al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan, el 21 de enero de 1929, tras apenas 3 meses y medio como pensionada:

[...] todo el tiempo he permanecido en Roma entregada a las siguientes ocupaciones:

1º Asistiendo a las clases de Historia de la música.

2º Asistiendo a las clases de Polifonía

3º Asistiendo a las clases de interpretación del Canto Gregoriano

4º Componer un pequeño poema sobre Roma ejecutado en el Augusteo (día 15) a petición del Director musical de la Academia Americana.

5º Transcribir música de Victoria del Areluvo de Monserrat

6º Estudiar en Santa Cecilia el movimiento musical italiano moderno.

7º Asistir a los ensayos, conciertos, conferencias y demás actos relacionados con mi Arte, así como los obligados en mi calidad de miembro musical del Convenio de Roma.³²

Sobre el “poema sobre Roma ejecutado en el Augusteo” que menciona en el punto 4º no ha quedado ni partitura ni constancia documental, pero por la fecha en que está redactado el informe, debió de tratarse de una de sus primeras composiciones como becaria en Roma y su primera experiencia de participación en un concierto en la ciudad.

Por otro lado, es destacable la importante oportunidad para formarse que esta beca otorgó a María de Pablos, la cual cursó desde su llegada a Roma estudios de diversas materias como historia de la música, polifonía o canto gregoriano y fue alumna del Conservatorio

³² *Ibid.*

romano de Santa Cecilia. Lllaman la atención la selección de asignaturas cursadas, propias de una formación tradicional y rigurosa.

En medio de esta intensa actividad, la compositora recibió en febrero de 1929 una postal de Joaquín Turina, lo que demostraría que el compositor y María de Pablos ya se conocían con anterioridad y que mantenían una relación de amistad personal:

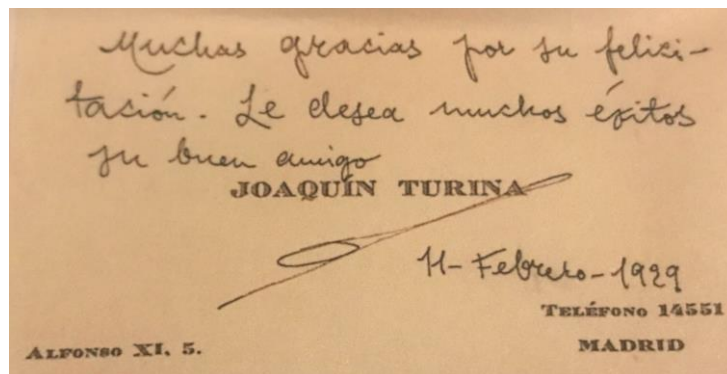


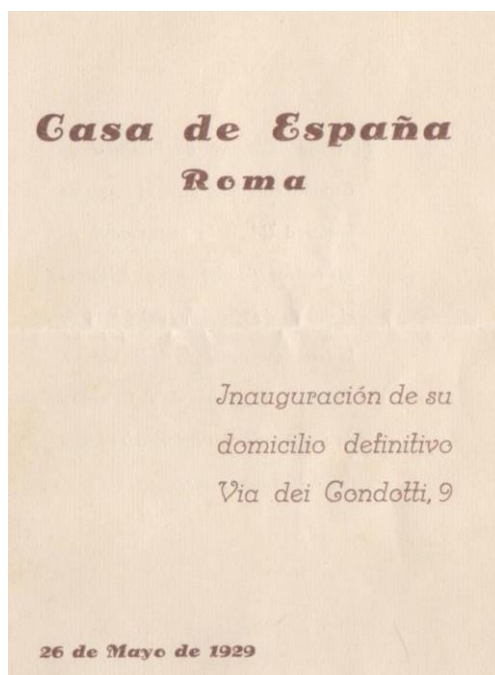
Imagen 6. Postal de Joaquín Turina enviada a María de Pablos.

Documento facilitado por Nacho Arimany, sobrino-nieto de María de Pablos.

Esta conexión entre Turina y María de Pablos podría tener su origen en Conrado del Campo, ya que, según señalamos con anterioridad, este fue profesor de composición de la segoviana durante sus estudios en el Conservatorio madrileño y a su vez era miembro del “Quinteto Madrid”, la agrupación camerística fundada en 1919 de la que también formaba parte Joaquín Turina. Por ello, es muy probable que ambos se conocieran en Madrid a través del propio Conrado del Campo. Esto también evidenciaría que el nombre de María de Pablos empezaba a ser conocido entre importantes compositores de la escena madrileña de los años veinte. Recordemos que Emilio Serrano también respaldó su carrera, pues fue el presidente del tribunal de la oposición de Roma. Llama la atención que estos contactos sean siempre con compositores de una generación mayor a la suya, y que no quede rastro documental de posibles amistades con músicos de su misma generación.

Pero, volvamos a la vida de la compositora en la Academia. Tras las tensiones con el director durante sus primeros meses en Roma, fruto del desajuste producido entre los logros artísticos de María y las prácticas sociales de la época (finalmente su madre se instaló con ella en la Academia), la relación entre ellos debió mejorar, ya que el 26 de mayo de 1929 se organizó un concierto con motivo de la inauguración del nuevo local de la Casa de España

en Roma en el que se estrenó el primer trabajo de María de Pablos como pensionada: *Sonata romántica*, una obra en cuatro movimientos para cuarteto de cuerda. La propia María de Pablos intervino como pianista interpretando dos obras de Manuel de Falla, la *Danza de la molinera* y la *Danza del amor brujo*. El programa del concierto que todavía conservamos nos muestra el resto de obras e intérpretes que participaron en el acto:³³



³³ *Ibid.*

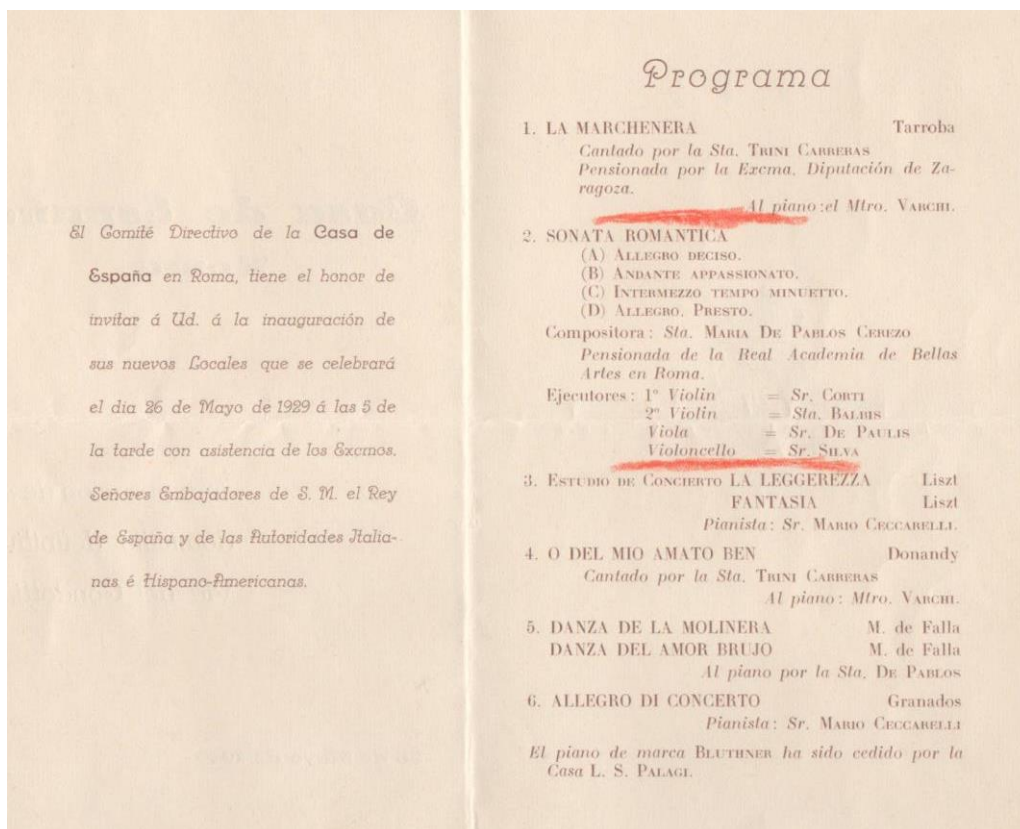


Imagen 7. Programa del concierto en la casa de España en Roma, 26 de mayo de 1929.

Roma, RAER, sig. I-66.

Los ecos de este concierto que se celebró en la céntrica Via dei Condotti de Roma llegaron hasta la prensa española que recogía en críticas como la siguiente el éxito ante el público del primer estreno de María de Pablos en la capital italiana:

Concluidos los discursos, y leídos los telegramas, comenzó el concierto. La señorita Trinidad Carreras, pensionada por la Diputación de Zaragoza, cantó admirablemente “Ta Marchenera” de Torroba, y “O glél mió amato ben”, de Donaudy, acompañada al piano por el maestro Varchi. El afamado cuarteto del profesor Corti ejecutó la “Sonata romántica”, de la señorita María de Pablos Cerezo, pensionada de la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma, notable composición que se impuso a la admiración del público, y que arrancó los más fervientes aplausos. A continuación, la citada señorita de Pablos interpretó al piano “La danza de la Molinera” y “La danza del amor brujo”, del

maestro Falla, y el brillante concertista italiano, profesor Mario Ceccarelli, “La leggerezza” y “Fantasía”, de Liszt, y “Allegro di concertó”, de Granados, y otras piezas de gran valor. El público, complacido, obligó a los artistas a repetir diversos números del programa.³⁴

La “pensionada” Trinidad Carreras que aparece mencionada en esta noticia era una soprano aragonesa que se encontraba realizando sus estudios superiores de música en Roma gracias a una beca de la Diputación de Zaragoza que nada tenía que ver con la pensión de la Real Academia de España en Roma.³⁵

Intuimos que esta inauguración fue una cita de gran importancia para la Academia de España en Roma y el hecho de que Miguel Blay, director de la misma, diera un importante espacio del concierto al estreno de la nueva obra de María de Pablos así como a su faceta como pianista, muestra su confianza en el trabajo y la capacidad de su nueva pensionada, dejando de lado los problemas que hubo entre ambos para determinar las condiciones de su instalación. Estos problemas, además, vinieron dados por ser la primera mujer que ganaba una plaza en la Real Academia de España en Roma, ya que ni el reglamento de esta institución contemplaba normas específicas o referencias concretas acerca de las posibles pensionadas mujeres ni el director de la misma, Miguel Blay, se había visto antes en una situación como esa: recibir a una mujer en calidad de becaria. Esta falta de precedentes es, precisamente, lo que llevó a la Academia y a su director a tratarle en igualdad de condiciones que al resto de becarios hombres, pero, no nos engañemos: este trato igualitario no vino dado por una mentalidad aperturista de la institución y sus dirigentes sino, sencillamente, por no saber qué hacer ante una situación absolutamente nueva para la que no existían normas ni precedentes. Tanto es así que en 1928 la Academia de España en Roma ni siquiera se había planteado todavía la posibilidad de, al menos, crear un espacio separado para mujeres dentro de su edificio, algo que otras instituciones como la Residencia de Estudiantes de Madrid ya habían contemplado desde hacía años con la creación de la Residencia de Señoritas.³⁶

³⁴ C.E: “Inauguración del nuevo local de la Casa de España en Roma”, *La Lectura Dominical*, Madrid, 22-VI-1929, p. 9.

³⁵ C.: “Música y versos en el círculo de Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 30-IX-1936, p. 65.

³⁶ Cuesta Bustillo, Josefina; Merino Hernández, Rosa María; Turrión García, María José: *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.

Tras el evento del 26 de mayo con motivo de la inauguración de la Casa de España, algunos recortes de prensa italiana conservados en el expediente de la compositora y muy probablemente recopilados por ella misma, nos desvelan que se produjo otro concierto en Roma, el 31 de mayo de 1929, pero esta vez en el Augusteo, la célebre sala de conciertos romana construida sobre el mausoleo de Augusto y que fue demolida en 1936. En este segundo concierto se interpretó la nueva obra de María de Pablos, *Sonata romántica*, y *Castilla*, el poema sinfónico con el que un año antes había ganado el primer premio de composición en el Conservatorio madrileño. El concierto del 29 de mayo de 1929 al que nos estamos refiriendo ha sido ampliamente estudiado por la musicóloga Fátima Bethencourt en su proyecto de investigación “El Concierto de las Academias Extranjeras en Roma (1929) como ejemplo de colaboración musical durante el Período de Entreguerra”.³⁷ En este trabajo la autora demuestra cómo el concierto estuvo dedicado exclusivamente al estreno de obras de los jóvenes compositores pensionados de las Academias Americana (Robert L. Sanders y Alexander L. Steinert), Francesa (René Guillou y Edmond Gaujac) y Española (Fernando Remacha y María de Pablos).

Respecto a la recepción de las obras de María de Pablos en aquel concierto, conocemos algunos detalles gracias a las críticas que se escribieron en diversos medios italianos. Uno de esos medios fue la revista *Mom* que publicó lo siguiente el 6 de junio:

Su poema sinfónico se impone por volumen y por seguridad instrumental. En ella, más que el genio de los recursos técnicos, que no van más allá de la tradición de la escuela neo-romántica latina, la sobriedad de los colores y la naturaleza sustentadora del ímpetu lírico son notables.

La primera (Llanura castellana) y la segunda parte nos parecieron más felizmente conducidas. El tercero, y el último, se bifurca o más bien se repite excesivamente, y se involucra en hábiles ejercicios instrumentales, pero de menor efecto.

De Pablos recibió un cálido aplauso y fue llamada caballerosamente varias veces al escenario.

³⁷ *Processi 143. Catálogo de exposición*. Roma: Real Academia de España en Roma, 2016, pp. 24-27.

Ella es sin duda uno de los primeros compositores de nuestra era, privada de la exageración por la exageración, al igual que algunos de sus colegas, y en el lugar de una singular frescura de expresión.³⁸

A pesar de que este crítico menciona en líneas anteriores el estreno de la *Sonata romántica*, pone su foco de atención y de halago en *Castilla*. Creemos significativo que destaque la “sobriedad” de la obra y que técnicamente la sitúe en la tradición neo-romántica, ya que ambos calificativos son los utilizados habitualmente para hablar de la obra de Paul Dukas, quien se convertiría en su maestro en París tan solo unos meses más tarde. Nos parece también interesante la vinculación de María de Pablos con la retaguardia, con premisas estéticas y técnicas desvinculadas del Grupo de los Ocho lo que explicaría, junto al hecho de ser mujer, el olvido historiográfico de su figura.

Gracias a otra de las crónicas italianas del concierto, esta vez la del periódico *Il giornale d'Italia*, sabemos que en el mismo concierto se interpretó una obra de Fernando Remacha, *Homenaje a Góngora*, que había sido también pensionado de la Academia de España en Roma en composición. Llama la atención que en esta crónica solo se mencione la obra *Castilla* de María de Pablos, de la que se dice escuetamente que “tiene más de wagneriano que del pintoresco folklore de su tierra”³⁹, y que no se informe del estreno de su nueva obra.

En cuanto a la mención a Fernando Remacha, nos invita a comparar la atención que ha recibido este compositor por parte de la musicología con la recibida por María de Pablos. Si hacemos ese ejercicio, observamos a dos compositores de la misma generación, becados por la Real Academia de España en Roma en convocatorias consecutivas (Remacha 1924-1928, De Pablos 1928-1932) y que, a priori, deberían haber recibido una atención similar por parte de la musicología. Sin embargo, la realidad es bien distinta: encontramos 3 monografías,⁴⁰

³⁸ «Il suo poema sinfonico si impone per mole e per sicurezza di strumentazione. In esso più de la genialità delle risorse tecniche, le quali non oltrepassano la tradizione della scuola neo-romantica latina, sono notevoli la sobrietà dei colori e la sostenutezza dell'impeto lirico. Più felicemente condotte ci parvero la prima (Pianura castigliana) e la secondaparte. La terza, ed ultima, divaga o per meglio dire ripensa eccessivamente, e s'involge in esercitazioni strumentali sapienti, ma di minore effetto. La De Pablos riscosse calorosi applausi e fu cavallerescamente richiamata più volte sul podio. Ell e certo fra le primissime compositrici dell'età nostra, priva della preoccupazione di strafare, come alcune sue colleghe, e fornita invece di una singolare freschezza di espressione». Mom, Roma, 6-VI-1929, p. 3.

³⁹ «[...] ha più del wagneriano che del pittoresco folklore della sua terra». “Le Accademie estere all’Augusteo”. *Il Giornale d'Italia*. Roma, 2-VI-1929.

⁴⁰ Andrés Vierge, Marcos: *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: ICCMU, D.L., 1998; Remacha, Margarita: *Fernando Remacha, una vida en armonía*. Tudela: Ayuntamiento de Tudela; Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, D.L., 1996; Peñas García, María Concepción: *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

una tesis doctoral,⁴¹ y dos artículos en *The New Grove Dictionary* y en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dedicados a Remacha, mientras que a María de Pablos solo se le ha dedicado una breve biografía divulgativa sin carácter científico y algunas menciones aisladas en artículos que estudian cuestiones sobre la Academia de España en Roma o sobre compositoras españolas olvidadas.⁴² Respecto a diccionarios musicales, De Pablos ni siquiera aparece en *The New Grove Dictionary*, mientras que en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se le dedica una brevísima entrada de 18 líneas,⁴³ frente al extenso artículo de 8 páginas a doble columna sobre Fernando Remacha.⁴⁴ También Adolfo Salazar participó en esta discriminación por género al incluir a Fernando Remacha en *La música contemporánea en España*, mientras que María de Pablos ni siquiera es mencionada en este importante trabajo del musicólogo.⁴⁵

Vemos, una vez más, cómo la historiografía pone el foco sobre los hombres, preferentemente de vanguardia, mientras que las mujeres y las tendencias estéticas menos rupturistas son sistemáticamente obviadas, como nos muestra el ejemplo de María de Pablos. Pero sigamos ahora con las reacciones a *Castilla*. No todas fueron positivas y en una de ellas en concreto la comparación con su compatriota Fernando Remacha le hizo salir perdiendo:

La señorita de Pablos con el poema sinfónico *Castilla* no ha sabido conservar la posición conquistada de su compatriota Remacha. A pesar de esto una cierta desenvoltura y un buen conocimiento del oficio no lo hacen defectuoso.⁴⁶

Como vemos, este crítico no da ninguna razón objetiva ni musical acerca de esa posible inferioridad, de hecho, reconoce la desenvoltura y el buen oficio de la compositora. Esto convierte su valoración, cuanto menos, en discutible. Quizá el carácter conservador de esta

⁴¹ Andrés Vierge, Marcos: "El compositor Fernando Remacha". Tesis Doctoral. Directores: María Antonia Virgili Blanquet y Ángel Medina Álvarez. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

⁴² Gómez de Caso, Mariano: *María de Pablos Cerezo. Compositora musical segoviana*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, D.L., 2016.

⁴³ Casares Rodicio, Emilio: "Pablos Cerezo, María de" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; Lopez-Calo, José (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, D.L. 1999-2002, vol. 8, p. 331.

⁴⁴ Andrés Vierge, Marcos: "Remacha Villar, Fernando" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; Lopez-Calo, José (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, D.L. 1999-2002, vol. 4, pp. 97-104.

⁴⁵ Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1930.

⁴⁶ «La signorina De Pablos con il poema sinfonico *Castilla* non ha saputo conservare la posizione conquistata dal suo compatriota Remacha. Malgrado non le facciano difetto una certa disinvoltura ed una buona conoscenza del mestiere». M.L.: "Il concertó delle Accademie estere all'Augusteo", *Il Lavoro Fascista*, Roma, 2-VI-1929. Roma, RAER, sig. I-66.

publicación, *Il Lavoro Fascista*, tenga también que ver en esa comparación hombre-mujer en la que hacen salir perdiendo a la española.

Decimos esto porque en el resto de las publicaciones, se destaca siempre el éxito de *Castilla* ante el público con expresiones como “fue coronada con un cordialísimo aplauso que obligó a la autora a presentarse tres veces”.⁴⁷ Otras destacan en *Castilla* “una fuerte asimilación de elementos wagnerianos y straussianos”,⁴⁸ y su “carácter prevalentemente romántico”.⁴⁹

Es llamativo también el escaso eco que este concierto tuvo en España en relación al importante número de medios italianos que lo recogieron. De hecho, tan solo *ABC* publicó un pequeño texto al respecto, destacando la participación de los españoles Fernando Remacha y María de Pablos. Vemos aquí cómo se destaca la obra de la segoviana:

La señorita María de Pablos Cerezo tuvo una parte en el programa que mereció de igual manera el público aplauso. La señorita de Pablos Cerezo es también pensionada de música en la Academia Española y fue alumna del Conservatorio de Madrid. Su poema sinfónico *Castilla*, dividido en tres partes, es un cuadro evocador de la tranquilidad y belleza de la llanura castellana, y están expuestas las ideas musicales con admirable sinceridad y singular acierto.⁵⁰

En definitiva, este concierto supuso la presentación oficial de María de Pablos en Roma, tanto como compositora como en calidad de nueva pensionada de la Academia de España. De Pablos compuso una obra en su primer año académico como pensionada, la *Sonata romántica*, y aprovechó la coyuntura del evento del concierto para presentar su poema sinfónico *Castilla*.

La propia María de Pablos resumía su primer año en Roma en su “relación trimestral” enviada al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan. Aunque esta carta se encuentra

⁴⁷ «[...] fu coronata da un cordialissimo applauso che obbligò l'autrice a presentarsi tre volte». “Le Accademie estere all’Augusteo”. *Corriere d’Italia*, Roma, 2-VI-1929. Roma, RAER, sig. I-66.

⁴⁸ «[...] una forte assimilazione di elementi wagneriani e straussiani». Vice: “Il concerto delle Accademie e Estere all’Augusteo”, *Il popolo di Roma*, Roma, 1-I-1929. Roma, RAER, sig. I-66.

⁴⁹ «[...] di carattere prevalentemente romantico», “Le Accademie Estere all’Augusteo”, *Il messaggero*, Roma, 1-VI-1929.

⁵⁰ Turchi: “Noticias musicales”, *ABC*, Madrid, 2-VI-1929. Roma, RAER, sig. I-66.

sin fecha, deducimos por su contenido que fue escrita en el verano de 1929, en el que está dando cuentas del último trimestre de su primer año en Roma:

Muy distinguido Sr. Mío: tengo el honor de entregar a V. la relación trimestral de mis estudios en Roma. Mi labor ha consistido en componer una obra en 4 tiempos para cuarteto de arco que lleva por título “Sonata romántica” cuya primera audición ha tenido lugar en la “Casa de España” para inaugurar su nueva sede y con especial permiso del Sr. Director ya que presento esta obra como envío de mi primer año de Pensión, cuya partitura desde el 20 de Julio ya obra en poder de la Academia.

En el Augusto ha tenido lugar la ejecución de mi poema sinfónico “Castilla”, obra hecha con anterioridad a la Pensión. [...].⁵¹

Como vemos presentó la *Sonata romántica* como su trabajo de primer año y recalcó el concierto en el que se interpretaron sus obras. Tras este primer curso (octubre 1928 – junio 1929) María de Pablos pasó el verano visitando la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla gracias a un permiso especial concedido por Miguel Blay a los pensionados para que asistieran a una cita cultural española tan importante. La compositora, como siempre, realizó todo su viaje por España junto a su madre. En otra de sus cartas enviadas a Hermenegildo Estevan, secretario de la Academia, narra por qué ciudades ha pasado y que actividades culturales ha realizado en cada una de ellas:

Muy distinguido Sr. mío: cumplida mi misión de visitar y estudiar las Exposiciones de Sevilla y Barcelona para lo cual nos fue concedido un permiso especial por el S. Director y habiendo a mi juicio procurado aprovechar los acontecimientos artísticos que más se relacionan con mis trabajos, me permito enviar a Vd. para que lo ponga en conocimiento del Sr. Director esta pequeña nota de los estudios que en ellas hice y que dicho sea de paso han llenado mi alma de gratísimas emociones artísticas.

En Barcelona: Conciertos= Los Iberoamericanos del Palacio Nacional

Óperas= La semana wagneriana

⁵¹ Roma, RAER, sig. I-66.

Ensayo= La princesa Margarita y otra de estreno habiendo visto dirigir a [Schibrr] y otros eminentes pero estos en Madrid. También en Sevilla presencié un interesante concierto chileno.

[...] Hemos estado en Monserrat y Granada y si quiere haré una memoria.⁵²

Desafortunadamente, esta carta no tiene fecha, pero gracias al expediente de la compositora que todavía se conserva en la Academia de España en Roma,⁵³ sabemos que María de Pablos recibió el permiso del director el 24 de junio y que realizó su viaje por España en julio de 1929:

Nº. Ord. Minis- terio y fecha concesión permi- so	Finalidad	Tiempo	Fecha de salida de la Academia	Fecha de regreso á la Academia
24 Junio 1929	Visitár Exposicion- es Barcelona y Sevilla		Julio 1929	
Autorización del Directór	Residencia re- glamentária en Paris		Enero 1930	
Ord. Nº. 177 23 Diciembre 1931	Licencia para España por des- gracia de fami- lia y estudios cantos regiona- les	3 meses		
Ord. Nº. 21 4 Febrero 1932	Prorroga en las condiciones que fija la citada ord.	6 meses		
Ord. Nº. 26 29 Marzo 1932	Visitár la Ex- posición Nacional de Madrid	15 dias		

Imagen 8. Expediente de María de Pablos en la Real Academia de España en Roma.

Roma, RAER, sig. I-66.

María de Pablos y su madre aprovecharon al máximo su viaje por España, ya que no solo visitaron las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, sino que también asistieron a varios conciertos e incluso hicieron turismo por otras ciudades. Ello demuestra el interés de la segoviana por escuchar música de diferentes compositores y latitudes y testar el pulso artístico del momento. Esta oportunidad fue brindada por el propio Miguel Blay y era una

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

de las muchas consecuencias positivas del pensionado de Roma, ya que la formación y visión internacional de la música de la compositora fue exponencialmente aumentada gracias a experiencias como esta.

Y muestra de esa apertura de miras es que, a principios de 1930, María de Pablos decidió ampliar su formación musical en el extranjero, una posibilidad que la Academia de España en Roma ofrecía a todos sus pensionados. En esta circunstancia se unieron los caminos de Paul Dukas y María de Pablos, ya que la segoviana eligió París y la École Normale de Musique para ampliar sus conocimientos musicales.

Las pruebas documentales que se conservan en la Biblioteca de la Academia de España en Roma nos revelan que la compositora se trasladó a París en 1930. Tras pasar las Navidades de 1929 en Madrid, desde la capital española María de Pablos escribía al director Miguel Blay la siguiente carta firmada el 23 de enero de 1930:

[...] me apresuro a comunicarle que por continuar enferma no me ha sido posible salir aún para París donde como sabe tengo proyectado ir y donde ya tengo preparada residencia. Tan pronto como me encuentre en condiciones saldré para dicho punto y se lo comunicaré a esa Academia [...].⁵⁴

Aunque la razón que De Pablos esgrime para justificar su ausencia de Roma y de París a 23 de enero sea una enfermedad, el desarrollo de los acontecimientos posteriores a esta carta nos hace pensar que quizá la compositora quiso alargar su estancia madrileña y postergar su llegada a París a la espera de la posibilidad de interpretar su música en Unión Radio, hecho que se produciría a principios de marzo.

Otra posibilidad es que, sumado a este hecho, De Pablos se hubiera quedado en Madrid por motivos laborales. Decimos esto porque hemos podido comprobar entre los expedientes personales del profesorado del Conservatorio madrileño que María de Pablos fue nombrada sustituta de solfeo de la profesora Rafaela González y Fernández el 5 de noviembre de 1927 y ostentó este nombramiento hasta el 22 de septiembre de 1931, por lo que durante ese período podría haber realizado sustituciones más o menos breves a la profesora titular. Teniendo en cuenta que María de Pablos comenzó a vivir en Roma en septiembre de 1928, bien podría haberse visto en la situación de ser llamada para realizar una sustitución de esta

⁵⁴ *Ibid.*

asignatura entre enero y marzo de 1930, y tener que ocultar esta información a la Academia para trasladarse a Madrid. Mostramos a continuación las fuentes que lo demuestran: los expedientes de profesorado de María de Pablos⁵⁵ y de Rafaela González y Fernández.⁵⁶

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

SECRETARÍA PERSONAL

CARPETA DEL EXPEDIENTE

DE _____


Sr. Pablos Cerezo = María de

Nació en _____

CARGOS	SUELDO Ptas.	FECHAS			OBSERVACIONES
		Nombramiento	Poseción	Cese	
<i>Instituto de Solfeo</i>	—	5-XI-1927	5-XI-1927	22-IX-1931	<i>O. Directa-</i>
<i>u de Arm.</i>	—	23-II-1933	23-II-1933	9-IV-1934	<i>u</i>

Imagen 9. Expediente personal docente María de Pablos.

Madrid, RCSMM, sig. 474/1.


REAL CONSERVATORIO
DE
MÚSICA Y DECLAMACIÓN

NOR. ☒

Dijo Cerezo

Tengo el honor de proponer a V.I. como sustituto personal de la clase de Solfeo de mi cargo a la Srta. María de Pablos Cerezo, que posee las enseñanzas completas de Solfeo, Piano, Armonía y Composición, con segundo premio de Armonía y Composición.

Dice guarde a V.I. m.s. as.

Madrid 5 de noviembre de 1927

Asesado a la que se solicita
Madrid 4-XI-1927
El Director
Rafaela González

Rafaela González

Imagen 10. Expediente personal docente de Rafaela González y Fernández.

Madrid, RCSMM, sig. 474/19.

⁵⁵ Madrid, RCSMM, sig. 474/1.

⁵⁶ Madrid, RCSMM, sig. 474/19.

El hecho de no regresar a Roma ni trasladarse a París inmediatamente después de las vacaciones navideñas disfrutadas en Madrid, hizo levantar las alarmas de Miguel Blay, el director, que se apresuró en comunicar a De Pablos la irregularidad de su situación. No conservamos dicha carta, pero esta debió de existir y ser enviada a Madrid con anterioridad al 23 de enero, ya que, en esa misma fecha, la segoviana escribía también al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan, al que le habla de las “órdenes” recibidas por el director:

Muy distinguido Sr. mío: contestando a su carta en que me comunica las órdenes del Sr. Director le diré que estando en todo momento dispuesta a cumplir lo que me ordene y aceptando con gusto sus disposiciones dejo para cuando me lo indiquen el envío de este año y continuaré trabajando.

Lo que dice del sueldo es mejor que lo envíe a París donde pronto Dios mediante irá. Por tanto, en mi relación trimestral digan que hice el trabajo correspondiente a este 2º año.⁵⁷

A la vista de estas cartas, María de Pablos fue apremiada para regularizar su situación, es decir, para viajar a París o volver a Roma, tanto por parte del director como del secretario de la Academia. Sin embargo, la compositora no se trasladaría a París hasta finales del mes de marzo, y la razón más plausible pero que la compositora no reconoce en sus cartas, es el concierto que Unión Radio programó con todas sus obras el 28 de febrero de 1930. Deducimos que la segoviana ya estaría informada con semanas o meses de antelación de la importante oportunidad que Unión Radio le pensaba ofrecer para difundir su música y que ella decidió intencionadamente postergar su traslado a París hasta que pasara dicho acontecimiento. *El Sol* se hacía eco de la retransmisión al día siguiente con esta noticia:

Respondiendo a uno de sus fines culturales y de divulgación de la música de los jóvenes compositores españoles, Unión Radio radió anoche un programa compuesto íntegramente por obras de una joven compositora, María de Pablos, que obtuvo recientemente el premio de Roma, después de haber cursado brillantemente la carrera de composición en el Conservatorio de Madrid.

El programa se componía con obras algunas de las cuales han sido compuestas durante la residencia en Roma de la señorita María de Pablos y se oían por primera vez en Madrid a través del micrófono de “Unión Radio”

⁵⁷ Roma, RAER, sig. I-66.

después de haberse estrenado en la Asociación de Cultura Musical de Segovia, ciudad de donde es natural esta artista.

Las obras tocadas fueron una “Sonata romántica” para cuarteto de cuerda, excelentemente interpretada por los Sres. Francés, Tomé, Del Campo y Cassaux; “Cuatro canciones” para soprano, interpretadas por la señorita Sylvía Serolf, acompañada al piano por la autora, “Dos canciones” para tenor sobre textos de Díez-Canedo, una de ellas a dúo por la señorita Serolf y el tenor Ricardo Blanco; por fin, “Dos apuntes musicales españoles” para violín y violoncelo solista sobre un fondo de orquesta de cuerda, de gran carácter y belleza.

Numerosos aficionados y artistas que escucharon el concierto en el estudio de Unión Radio felicitaron efusivamente a la señorita de Pablos. La emisión fue perfecta, y las felicitaciones de los radioyentes se extendieron tanto a la autora como a los organizadores del concierto y a la Dirección de la popular emisora madrileña.⁵⁸

Como vemos, las obras interpretadas fueron sus trabajos más recientes: el cuarteto *Sonata romántica*, cuatro canciones basadas en poemas de Antonio Machado y otras dos en textos de Díez-Canedo, y sus *Dos apuntes musicales españoles* para violín y orquesta de cuerda.

A pesar del éxito del concierto y de la gran oportunidad que esta radiodifusión suponía para la segoviana, el director de la Academia Miguel Blay y la propia María de Pablos intercambiaron una serie de cartas entre el 10 de marzo y el 6 de abril de 1930, con motivo de la tensión generada por lo irregular de su situación. En la primera de ellas, la compositora trata de justificarse ante el director informándole de “el concierto de mis obras en Unión radio y le envió una crítica de *ABC* pues es el único crítico que escuchó el concierto, ya que los demás estuvieron en el estreno del *Calderón* por lo que se limitaron a poner la nota que *El Sol* y otros diarios publicaron”.⁵⁹

La “nota de *El Sol*” que menciona es la que reproducíamos anteriormente y la crítica de *ABC* que le envió a Miguel Blay todavía se conserva entre los documentos del expediente de María de Pablos en la Academia de España en Roma. En esta crítica, mucho más afinada que la mera nota informativa publicada por *El Sol*, se hace toda una introducción en tono de

⁵⁸ “Concierto de obras de la señorita María de Pablos”, *El Sol*, Madrid, 1-III-1930, p. 12.

⁵⁹ Roma, RAER, sig. I-66.

reivindicación sobre la falta de espacios para la difusión de la música de nuevos compositores en España:

Esta intrépida señorita De Pablos, que ha dado a conocer obras suyas en la casa de España en Roma, viene a casa y se encuentra sin casa para ofrecer sus trabajos al juicio compatriota. Es decir, el estado le dice que Dios la ampare y las empresas particulares, en defensa de sus respetables intereses, responden a la solicitud con un tanticuanti desalentador, y solo una entidad que regala música a quien quiere oírla, porque el pago de una cuota es voluntario, y ya se sabe que los españoles somos unas fieras para tomar lo gratuito; la Unión Radio, en fin, brindó a la joven compositora intérpretes, sala de concierto y oyentes innúmeros [...].⁶⁰

Es interesante cómo este crítico, que no firma el texto, dedica una parte importante del mismo para hacer esta reivindicación de espacios para la música. Sin embargo, el uso del adjetivo “intrépida” para referirse a María de Pablos destila cierto machismo paternalista, ya que de tratarse de un compositor de la misma edad jamás hubiera sido calificado de intrépido por el mero hecho de encontrarse estudiando en el extranjero.

Pero dejando a un lado las reivindicaciones y matices, las valoraciones del crítico de *ABC* sobre la música de la segoviana son muy favorables. Con respecto a su cuarteto *Sonata romántica* afirma que “su autora demuestra, ante todo, conocimiento pleno de la música cuartetista, la más esencial y bella de las músicas, y jugosa inspiración”.⁶¹ Destaca también el crítico que, a pesar de su estancia en Roma, no le haya influido “el cubismo musical de los Casella”.⁶² Respecto a *Dos apuntes españoles*, el crítico habla de “trabajo selecto, ingenuo”,⁶³ quizá con esa connotación negativa hacia su juventud y su género, ya que a la mujer se le exigía discreción e ingenuidad como atributos básicos.

En resumen, se observa la hegemonía del estilo romántico en su producción musical hasta ese momento y podemos afirmar que, tras el concierto de junio de 1929 en la Casa de España en Roma, ese programa emitido por Unión Radio supuso la primera oportunidad de difusión importante de su música en España.

⁶⁰ “La música de María de Pablos”, *ABC*, Madrid, 1-III-1930, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

Pero tan solo unos días después de la carta de María de Pablos en la que informaba de este concierto a Miguel Blay, el 15 de marzo el director le contestó felicitándola, pero expresándole su sorpresa y advirtiéndole de que tenía que regularizar su situación mandando certificado de encontrarse en el extranjero, en París, porque de lo contrario tendría que dar cuenta al ministerio del no cumplimiento del reglamento por su parte.⁶⁴

Tras la presión ejercida por Miguel Blay, el 18 de marzo María comunica al director de la Academia la siguiente información: “pongo en su conocimiento que tenemos los billetes para el día 27 en que Dios mediante saldremos para Francia siendo nuestra dirección la siguiente: 1- Rue d’Esperance (chez Mr. Habarta). Asnières (París). Por lo tanto, tan pronto como lleguemos, nos apresuraremos a proveernos del certificado”.⁶⁵

Es evidente, tras leer este cruce de cartas entre ambos, que María de Pablos alargó su estancia madrileña mucho más de lo permitido y ocultando información al director de la Academia con el fin de poder estar a principios de marzo en la realización del programa de Unión Radio. Es decir, que, aunque había informado a la Academia de su intención de trasladarse a París a principios de año, la segoviana no partió hasta la capital francesa el 27 de marzo de 1930. También gracias a esta carta conocemos el primer domicilio de la compositora y su madre en París, Asnières, una población situada al norte de la ciudad de París.

Sin embargo, este primer domicilio debió de serlo por muy poco tiempo, ya que hemos contrastado este dato con la agenda personal de direcciones de Paul Dukas que se conserva en la BNF y en ella aparece una dirección diferente, pero también de la ciudad de Asnières: “M. de Pablos 3 r. Aug. Maillet, Asnières”.⁶⁶ Este dato aparecido en la agenda de Dukas coincide con la dirección postal que viene dada en el primer certificado del consulado general de España en Francia que María de Pablos envió a Roma, en abril de 1930. En ese primer certificado podemos leer: “reside actualmente en Asnières, Calle Auguste Maillet 3”.⁶⁷

Esta contradicción podría explicarse con la hipótesis de que, a su llegada, en los primeros días se hospedara en el domicilio indicado en sus cartas al director y al secretario de la Academia pero que finalmente se instalara en Auguste Maillet. El hecho de que Paul Dukas tuviera anotada en su agenda esta dirección de María de Pablos nos demuestra que el contacto

⁶⁴ Roma, RAER, sig. I-66.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ París, BNF, sig. W.51 (99).

⁶⁷ Roma, RAER, sig. I-66.

con el músico francés se produjo inmediatamente después de su llegada a París, ya que tan solo unas semanas después de instalarse en Asnières, María de Pablos y su madre decidieron trasladarse a la ciudad de París. En la siguiente carta a Hermenegildo Estevan, firmada el 24 de abril, así se lo comunicaba:

[...] pongo en su conocimiento que hemos trasladado nuestra residencia a París pues aun cuando en Asnières nos encontrábamos muy contentas era mucho trastorno el ir y venir en los trenes. Actualmente nos encontramos pues en la Rue Chateau d'eau n° 53 París (X) adonde le agradeceré me envíe el dinero de la pensión.⁶⁸

Los certificados que María de Pablos estaba obligada a enviar mensualmente a la Academia de España en Roma desde el Consulado Español de París nos demuestran que este cambio de domicilio fue definitivo y debió de producirse a finales de abril, ya que en el certificado de mayo de 1930 aparece la nueva dirección de París, dato que seguirá constando en el resto de los certificados hasta diciembre de 1931.⁶⁹ Es decir, que esta se convirtió en su residencia definitiva durante su estancia parisina.

Todo ello ratifica la hipótesis de que Paul Dukas y María de Pablos se conocieron en abril de 1930, cuando la segoviana acababa de llegar a Francia y todavía vivía en Asnières, dirección que el compositor francés anotó en su agenda. Cabe hacerse la pregunta de por qué María de Pablos eligió la ciudad de París y a Dukas como maestro para cumplir con el requisito de la beca de Roma que le obligaba a formarse en algún país extranjero. En este sentido, nos planteamos dos posibles hipótesis que bien podrían ser complementarias: por un lado, el nombre de Paul Dukas ya había llegado a España como maestro de importantes compositores españoles y no sería difícil que De Pablos hubiera leído en prensa o escuchado en los círculos musicales madrileños el nombre del compositor francés como maestro de Falla o Rodrigo. Y, por otro lado, el posible contacto personal de María de Pablos con los pensionados de la Academia Francesa en Roma que participaron en El Concierto de las Academias Extranjeras en Roma (1929), René Guillou y Edmond Gaujac (ambos alumnos del Conservatorio de París), quizá ayudó a la segoviana a conocer cuáles eran los principales maestros y centros educativos musicales del París del momento.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Una vez analizadas las circunstancias de su llegada a París, creemos también interesante conocer las primeras sensaciones de la joven compositora tras instalarse en la capital francesa. Durante el mes de abril de 1930 De Pablos mantuvo una abundante correspondencia con el secretario de la Academia y gracias a ella conocemos algunos detalles de cómo vivieron esas primeras semanas la compositora y su madre:

París nos gusta mucho aun cuando todavía no estamos habituadas y nos cansamos por no saber bien las combinaciones de tranvías, pero en cambio lo vemos mejor. Hemos visto ya bastantes teatros entre ellos el Mogador en que todavía se entusiasma la gente oyendo la famosa *Rose-Marie*.⁷⁰

El teatro al que hace referencia es el Mogador, fundado en 1913 y diseñado por Bertie Crewe, un teatro de music hall ubicado en el 9º distrito de París. La *Rose-Marie* que menciona De Pablos era una opereta en dos actos, con música de Rudolf Friml y Herbert Stothart, y libreto de Otto Harbach y Oscar Hammerstein II. Este detalle nos revela que la compositora y su madre asistían a todo tipo de espectáculos musicales y teatrales en París y no solo a representaciones de ópera “seria” o conciertos sinfónicos.

Como vemos, la forma de comunicarse con Hermenegildo Estevan denota cierta confianza, ya que además de darle parte de los documentos y datos oficiales sobre su estancia, también le habla de impresiones más personales sobre su experiencia y la de su madre. Ese tono de casi amistad personal desaparece cuando María de Pablos se pone en contacto con el Director, Miguel Blay. Como muestra de ello, vemos la carta que le envía desde París el 28 abril:

Excmo. Sr Don Miguel Blay, Director Academia Española.

Mi distinguido y respetado director. Recibimos su cariñosa carta y me apresuro a contestarle. Mi vida en París se reduce a oír y estudiar lo que puedo por si el día de mañana pudiera ser útil en algo a mi Patria. En cuanto a mis proyectos nada puedo decirle, sino que Dios dirá, pues ya sabe el hombre propone y Dios dispone. Me limito a estudiar cómo le digo y si acaso tuviera nota en el curso ya se lo diré.⁷¹

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

Hasta aquí vemos las impresiones y andanzas de la compositora durante sus primeras semanas en París, sin embargo, la primera prueba oficial de su inicio de estudios junto al maestro Dukas viene en una carta sin fecha que María de Pablos envió al secretario de la Academia:

Como ya le dije tenía preparado el trabajo de envío, pero en vista de sus manifestaciones he decidido ampliarlo y modificarlo. Desde que llegué a París me he matriculado como alumna oficial en la clase de Composición del Maestro Dukas y por tanto todo el tiempo lo dedico a los trabajos que el Maestro me ordena. También voy a muchos conciertos, aunque aquí cuestan una enormidad, pero todo esto es muy interesante y acepto con gusto algunos sacrificios. Dígame si el director está contento de mí y si le parece bien lo de la clase [...].⁷²

Aunque desafortunadamente no indique qué trabajos le ordena Dukas, al menos esta carta nos demuestra que María de Pablos se matriculó en la École Normale de Musique desde el inicio de su estancia parisina, es decir, en abril de 1930. Tampoco se ha conservado en la École Normale de Musique documentación que demuestre su matrícula en la asignatura de composición, pero gracias a la correspondencia mantenida con la Academia de España en Roma, tenemos una carta de mayo de 1930 dirigida al director Miguel Blay, en la que María asegura que no solo está estudiando composición con Dukas, sino que tiene también otra importante profesora:

[...] como nota trimestral solo puedo notificarle que continúo mis estudios de armonía y contrapunto con el Maestro Dukas y M^a Boulanger en la Escuela Normal. No tenemos aún las notas, pero tan pronto como nos las den se las mandaré. Sigo además otros cursos de menor importancia pero que me llevan mucho tiempo.

Sin embargo, tengo preparadas dos pequeñas cosas para orquesta y estoy estudiando para preparar bien el último año. Creo es la mejor forma de aprovechar la pensión ya que solo en París se encuentran estos Maestros y medios culturales amplísimos que ni soñados sabíamos existían.⁷³

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Efectivamente, Nadia Boulanger era la profesora de Armonía de la École Normale de Musique de París, y era muy habitual en esta institución que los alumnos se matricularan de esta materia y composición a la vez.

Aunque desconocemos los trabajos de clase propuestos por Dukas, ya que la segoviana no los menciona en ninguna de sus cartas, sí que conocemos, al menos, su grado de satisfacción con la formación musical que estaba recibiendo. Al finalizar el curso, y tras solo tres meses como alumna de esta escuela, María de Pablos recibía su primer boletín de notas. Este fue enviado a Hermenegildo Estevan, secretario de la Academia, el 13 de julio junto con una breve carta que decía así:

[...] le envió la nota que el Maestro Dukas me ha dado como fin de curso que le ruego me envíe pues en la Escuela la necesito. En esta estoy muy contenta, pero es un horror lo que cuesta todo y solo a fuerza de sacrificios puedo pagarme varios profesores.⁷⁴

El boletín, propiamente dicho, muestra una calificación numérica sobre 20 y unas valoraciones más personales por cada asignatura.⁷⁵ Estos fueron los resultados de María de Pablos durante sus primeros tres meses como alumna de la École Normale de Musique:

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE DE PARIS
114 bis, Boulevard Malesherbes
TÉLÉPHONE : Wagram 80-16

BULLETIN DE NOTES

de l'Elève M. DE PABLO
pendant le 2ème trimestre 1931

Enseignement spécial		NOTES (0 à 20)
HARMONIE	Très musicienne - très intéressée - a fourni un grand travail, plein d'imagi- nation. A de réels dons artistiques.	
COMPOSITION	Progrès appréciables en ces trois derniers mois.	15
Enseignement général		
Solfège		
Harmonie		
Construction musicale		
Lecture à vue		
Musique d'ensemble		
Histoire de la Musique		
Chant choral		

Le Directeur,
[Signature]

Imagen 11. Boletín de notas de María de Pablos Cerezo en la École Normale de Musique de París. Junio 1931. Roma, RAER, sig. I-66.

Como vemos los comentarios de Nadia Boulanger, profesora de Armonía de la École Normale de Musique son muy halagadores: “Muy música –muy interesada– ha hecho un gran trabajo lleno de imaginación. Tiene reales dotes artísticas”. Sin embargo, el comentario de Dukas para la asignatura de composición es más escueto, “Progreso apreciable en estos tres últimos meses”, aunque recibe una buena calificación: 15/20.

Este boletín de notas fue un documento de mucho valor para María de Pablos, ya que ella misma en una carta escrita el 8 de julio, le dice a Hermenegildo Estevan: “Le ruego encarecidamente no deje de mandarme la nota de mis estudios que le envié el mes pasado.

Comprendo es una tontería, pero para mí es un recuerdo”.⁷⁶ Esta petición de recuperar su boletín de notas se vuelve a repetir en otra carta al secretario ese mismo verano, en una misiva en la que, además, la segoviana desvela que durante las vacaciones de estío sigue estudiando composición con Dukas en clases particulares:

Como habrá podido ver por las notas que le he enviado (y que le suplico me devuelva) he seguido los cursos de la Escuela Superior. Pero este verano sigo con mi profesor trabajando la composición en clase particular y mis trabajos se reducen a seguir sus explicaciones.⁷⁷

Desafortunadamente no se han conservado dichos trabajos, y en sus cartas con el director y el secretario de la Academia nunca especifica en qué consisten sus clases.

Al parecer, aunque asegura estar dando clases particulares con Dukas durante el verano, en algún momento estas pasaron a ser impartidas por una “suplente” del maestro francés, ya que el 22 de agosto de 1930, la segoviana le cuenta al secretario de la Academia:

Como nota de mis trabajos le diré que sigo dando clase particular con la suplente del Maestro Dukas y que la Ópera Cómica puede decirse que es mi segunda casa en París pues allí estudio mucho.⁷⁸

El hecho de que tras superar con una buena calificación el primer trimestre de sus estudios en la École Normale de Musique, la compositora decidiera seguir tomando clases particulares durante todo el verano demuestra el nivel de implicación e interés que la segoviana puso en su formación parisina. Debemos recordar además que los precios de una ciudad como París debieron suponer un gran esfuerzo para ella, que, además, viajó y vivió en dicha ciudad con su madre, cuando los cheques que la Academia de España en Roma enviaba eran lógicamente para los gastos del pensionado, no de sus familiares. Esa estrechez económica se deja entrever en los comentarios de algunas cartas durante este año, como el

⁷⁶ Roma, RAER, sig. I-66.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

siguiente “[...] continuó yendo a la Escuela y aquí está todo imposible de caro y el dinero no tiene valor”.⁷⁹

Lo cierto es que, tras esos primeros meses en París como alumna oficial de la École Normale de Musique en primavera y como estudiante particular durante el verano de 1930, no volvemos a tener correspondencia o documentos de la propia compositora que atestigüen su vida en la capital francesa hasta septiembre de 1931. Sin embargo, sabemos que la compositora continuó sus estudios en la École Normale de Musique de París durante el curso 1930-1931 gracias a una carta de Arturo Dúo Vital enviada a su novia Ana de la Llosa el 4 de noviembre de 1930 y que analizaremos en el apartado dedicado a dicho compositor en este mismo capítulo. No obstante, se hace imprescindible citar dicha carta aquí, ya que en ella queda patente que María de Pablos continuó en el aula de composición de Dukas en el nuevo curso:

En la clase de hoy se ha presentado una señorita madrileña, se apellida De Pablos. Estuvo también el año pasado. Me parece que la he visto retratada en *ABC* hace meses, con motivo de alguna composición suya ejecutada en casa. Al presentármela Arámbaari le ha preguntado ella si yo era el nuevo español de la clase, un chico “muy listo”, palabras textuales, pues tenía noticias por otra chica francesa de mi clase que yo había presentado una obra de piano excelente.⁸⁰

Esta correspondencia de Arturo Dúo Vital demuestra, como veremos en su capítulo correspondiente, que durante el curso académico 1930-1931 coincidieron en el aula de Dukas cuatro alumnos españoles: Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbaari, María de Pablos Cerezo y Joaquín Rodrigo.⁸¹ Este dato es importante, ya que nos desvela quiénes fueron los compañeros de clase de María de Pablos y certifica que todos ellos se conocieron personalmente en París durante su etapa de formación como estudiantes de composición.

Pero como bien decíamos antes, aparte de esta carta, no se han conservado más fuentes de María de Pablos en París hasta septiembre de 1931, donde volvemos a tener correspondencia de la segoviana con el secretario y el director de la Academia de España en Roma. El 8 de septiembre de 1931, la segoviana le cuenta al director:

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Castro Urdiales, Archivo Familia Dúo Vital.

⁸¹ Véase Capítulo 7. Arturo Dúo Vital: dos años y una transformación definitiva.

[...] hemos aprovechado algunos días de buen tiempo para visitar estos alrededores que son hermosísimos y de una vegetación exuberante, pero es lástima que la lluvia no nos permita gozarlo más a menudo, aunque en realidad aquí no se pierde el tiempo pues aun cuando no ha comenzado la temporada de conciertos siempre se encuentran ocasiones de aprender y sobre todo en las bibliotecas.⁸²

Como vemos, la compositora no ciñó su consumo cultural a actividades musicales como conciertos y cursos, sino que también era asidua a otros centros culturales como las bibliotecas parisinas. Esta intensidad y alegría con la que María de Pablos se involucró en la vida cultural de la ciudad continuó durante aquel otoño. Prueba de ello es que, tan solo dos meses más tarde, el 6 de noviembre, volvía a escribir a Miguel Blay con el mismo entusiasmo:

[...] deseábamos ir para primeros de año ya que ahora es imposible por tener que asistir a unas conferencias-curso y conciertos que se darán hasta esa fecha y termino bendiciendo a Dios que me ha dado la inmensa satisfacción de haber presenciado aquí estas manifestaciones de arte, de índole, como jamás mi alma pudiera soñar.⁸³

Parece inverosímil que, mostrando esta alegría por participar de la vida parisina, tan solo unas semanas más tarde María de Pablos informara a Miguel Blay, director de la Academia, de su intención de pedir un permiso de 3 meses en su beca. El 17 de noviembre de 1931, le comunicaba:

He solicitado en ella tres meses de permiso —enero, febrero, marzo— para después en abril que usted disponga si he de retornar a París o marchar a Roma para cumplir los seis meses que dice el Reglamento.⁸⁴

Lo cierto es que María de Pablos pidió un permiso de tres meses de suspensión de la beca para poder trasladarse a Madrid, pero desconocemos el motivo de esa petición, ya que

⁸² Roma, RAER, sig. I-66.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

no se ha conservado la carta de la petición oficial. Lo que sí sabemos es que al menos hasta las Navidades de 1931 la compositora y su madre permanecieron en París. La prueba de ello es una carta enviada desde Asnières al secretario de la Academia el 9 de diciembre 1931:

[...] nosotras seguimos sin novedad, aunque con la consiguiente impaciencia ya que tenemos la esperanza de ir próximamente a nuestra tierra. Sin embargo, estos días aquí es algo único. No puede figurarse el derroche de lujo que las tiendas de París demuestran por todas partes. Es algo mágico, y no le quiero decir que, aunque dedicado a los chicos, este mes hace las delicias de los mayores.⁸⁵

Finalmente, el permiso debió de ser concedido y María de Pablos y su madre regresaron a Madrid para instalarse allí en las Navidades de 1931. Varias cartas enviadas al secretario de la Academia, Hermenegildo Estevan, entre enero y febrero de 1932 dejan muestra clara de ello: “las señas de mi casa en Madrid son Campomanes nº13”, le escribía el 19 de enero.⁸⁶ También en otras cartas dirigidas al director, Miguel Blay, en febrero de 1932, le agradece personalmente el permiso de tres meses que le ha sido concedido.

Esta interrupción en su beca nos hace plantearnos diferentes hipótesis. La primera de ellas es que María de Pablos no estuviera satisfecha con las clases de composición de Paul Dukas en la École Normale de Musique y la segunda es que existiera algún motivo de carácter personal o familiar que la hubiera obligado a volver a vivir a Madrid. La primera hipótesis se derrumba por el contenido de una carta de María de Pablos al secretario Hermenegildo Estevan el 6 de febrero de 1932: “[...] yo estoy trabajando en el envío del cuarto año y continuaré Dios mediante mis clases con el Maestro de París por correspondencia”.⁸⁷ Por lo tanto, el motivo de su partida en ningún caso fue académico o de desacuerdo con el francés. Además, si simplemente se hubiera tratado de una insatisfacción con sus estudios en París, en cualquier caso, podría y debería haber vuelto a Roma a continuar con su pensión con normalidad.

Por todo ello, creemos que la segunda hipótesis sobre su regreso a España tiene mucho más peso. Es decir, un motivo personal y/o familiar que le hubiera obligado a volver a Madrid. En este sentido, la sobrina de la compositora, María Jesús Arimany, apunta una

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

posibilidad propia de la época: “era tanto el secretismo respecto a mi tía por parte de mis abuelos, que nunca hemos sabido los motivos de su regreso y abandono de la beca, pero sí sabemos que mis abuelos la hicieron volver a Madrid desde el extranjero. Teniendo en cuenta la época, siempre hemos comentado en casa que quizá debió ser algún enamoramiento o intento de relación con alguien en París lo que llevó a mi abuela a traerla de vuelta a Madrid”.⁸⁸

Aunque se trata de una simple elucubración sin fuentes que lo demuestren, la hipótesis lanzada por la sobrina de la compositora tendría cierto sentido teniendo en cuenta la moral española de la época. Además, si recordamos las últimas cartas firmadas por María de Pablos desde París en los últimos meses de 1931, la compositora parece estar entusiasmada con su vida académica y cultural en París, por lo que no es muy normal que quisiera marcharse tan abruptamente de la capital francesa, dejando, además, sus estudios de composición de la École Normale de Musique a medio curso y sin terminar. Pero, insistimos, se trata de una simple hipótesis, ya que la ausencia de fuentes al respecto nos impide demostrarlo.

Por otro lado, tampoco podemos descartar que la segoviana tuviera que volver a España para solucionar asuntos administrativos sobre su situación de funcionaria. Al parecer, la compositora disfrutaba de una “licencia por enfermedad” que fue ampliada en las Navidades de 1932. La prensa se hacía eco el 21 de diciembre de una prórroga de 30 días concedida a la compositora: “GOBERNACIÓN. Orden prorrogando por treinta días la licencia que por enfermedad se encuentra disfrutando doña María de Pablos Cerezo, auxiliar femenino del Cuerpo técnico de Correos”.⁸⁹

Quizá la segoviana aprovechó su viaje a Madrid para pasar las Navidades de 1932 con su familia y de paso realizar este trámite administrativo. Pero como decíamos antes, se trata de una simple hipótesis que no podemos corroborar.

Lo cierto es que existe un vacío documental desde la primavera de 1932 hasta septiembre de ese mismo año. Es justo en ese momento, el inicio de curso del curso 1932-1933, cuando María de Pablos inicia una estrategia de distracción respecto a la dirección de la Academia de España en Roma. Decimos esto porque a la luz de la correspondencia analizada observamos un discurso contradictorio por parte de la compositora: a Hermenegildo Estevan, secretario

⁸⁸ Entrevista a María Jesús Arimany de Pablos, realizada en Madrid el 12-II-2018.

⁸⁹ “La Gaceta”, *La Época*, Madrid, 21-XII-1932, p. 2.

de la Academia, con quien tenía confianza, le cuenta la verdad, mientras trata de distraer a Miguel Blay, director de la Academia.

El paradero de María de Pablos tras el permiso de tres meses otorgado a inicios del año 1932 debía haber sido París o Roma, tal y como su beca le exigía, pero una carta del 21 de septiembre de 1932 enviada al secretario, Hermenegildo Estevan, desvela cómo María, desde Madrid, cuenta la verdad de su situación a su amigo:

Recibo su carta y me dice no se explica o no le entiendo: eso mismo me ocurre a mí, y por eso le envié el trabajo para que en la Embajada nada pudieran decirle y tranquilidad suya y mía. Como particular le voy a decir mi situación. Una vez que terminé mis estudios en el extranjero, estos seis meses tan beneficiosos para mi carrera, me es necesario estar aquí estudiando que es lo que necesito como pensionada para en las oposiciones poder hacer un papel lo más airoso posible: claro que siempre en plan incógnito pues yo no veo ni hablo con nadie. Ahora salir al extranjero sería malgastar dinero y el tiempo que para mí es oro ahora para estudiar: pedir permiso es dar oídos a sordos, así pues, yo le suplico que de mi estancia aquí solo Dios, el Embajador y Usted sepan dónde estoy. Cuando aprueben los presupuestos ya le diré las plazas que hay y cuándo son las oposiciones Dios mediante. Así pues, lo mismo usted que yo podemos estar tranquilos: usted tiene en su poder el dinero y el trabajo que es lo importante; yo estoy trabajando para una plaza del Estado que es el que da la pensión por tanto Dios proveerá; no podemos hacer más; salud que Dios nos dé a todos y sea su voluntad. Le envié los recibos firmados ¿los recibió? Perdona tantas molestias, saludos cariñosos a su señora e hijas de mis padres y míos y sabe le quiere y está agradecidísima la pensionada María de Pablos Cerezo.⁹⁰

Esta carta pone de manifiesto la intención de la compositora de no dar cuenta de su situación irregular ante la dirección de la Academia y de intentar implicar en su argucia al secretario Hermenegildo Estevan. Por otro lado, da una razón de peso para poder seguir presentando los trabajos exigidos desde Madrid sin tener que volver a Roma: la preparación de unas oposiciones que tendrían lugar en los próximos meses y que ella estaría preparando desde España. Lo cierto es que la segoviana no cumplió con las exigencias de la beca de Roma, que le exigían vivir y trabajar en la propia Academia en Italia o en algún país extranjero

⁹⁰ Roma, RAER, sig. I-66.

donde recibiera formación musical, en su caso París, y por su manera de expresarse, daba por inútil intentar pedir un segundo permiso y a su vez presionaba en esta carta a Hermenegildo Estevan para que le siguiera mandando el dinero de la pensión a Madrid y para que la encubriera con los informes que el secretario debía completar trimestralmente sobre cada pensionado de la Academia.

El secretario, conocedor de la irregularidad que la segoviana estaba cometiendo se apresuró a advertirle de los peligros de su situación en una carta enviada el 10 de octubre de 1932:

Srta. Dña. María de Pablos Cerezo:

Mi distinguida amiga, le devuelvo a Vd. sus recibos de las mensualidades de Junio y Julio, sin cobrar por no haber justificado su residencia. Las cosas de la Academia no son dependientes ni de mi voluntad, ni de sus deseos, ni de los que pudiera tener la Embajada, se rigen por un reglamento que podrá sufrir tolerancias, pero no olvidos y hoy el Ministerio exige el cumplimiento de aquel que no estriba solo en la entrega del envío. Hay otras obligaciones morales y culturales que lo han inspirado y que hay que cumplir.

Yo he retrasado un poco la comunicación trimestral, pero después de lo que ha pasado, que Vd. no ignora, no puede retrasarla más y en ella mi deber de exponer con exactitud y justicia la situación de cada pensionado y de sus actividades.⁹¹

Ante la negativa del secretario de seguir encubriéndola, María de Pablos no solo no cesó en su empeño, sino que siguió buscando justificaciones para poder seguir en Madrid estudiando sus oposiciones. De este modo, el 19 de octubre, le respondía al secretario:

Muy distinguido Sr. mío: después de saludarle y darle las gracias por todas sus atenciones, paso a decir a usted que, habiéndome dado mi maestro Don Conrado del Campo una certificación como justificante a los estudios que actualmente y como particular hago con él, me apresuro a enviárselo para la comunicación trimestral suya.

⁹¹ *Ibid.*

Sin más que decirle y repitiéndole mi agradecimiento, así como recuerdos de mi familia para todos ustedes, queda siempre de usted su amiga María de Pablos.⁹²

La certificación mencionada en esta carta todavía se conserva y en ella Conrado del Campo asegura que María de Pablos está haciendo “estudios de carácter superior en la amplia materia de la composición musical”.⁹³ Recordemos que Conrado del Campo fue su profesor de composición en el Conservatorio madrileño y es muy probable que le pidiera ayuda para la preparación de esas oposiciones.

La insistencia de la compositora en su situación irregular ante la Academia continuó hasta llevarla al límite, hasta el punto de que el 15 de diciembre de 1932, más de dos meses después de la advertencia de Hermenegildo Estevan, se atrevió a pedirle al secretario el pago de los meses pendientes de su pensión:

Después de saludarle y desearle se encuentre bien de salud, en compañía de su familia paso a exponerle muy encarecidamente mi ruego y es que usted se dignase indicarme qué debo hacer para cobrar el dinero de mis meses atrasados de pensión [...].⁹⁴

Tras la insistencia de la compositora, Hermenegildo Estevan le contesta el 27 de diciembre desvinculándose de sus actos y recordándole que debería volver a Roma:

Mi distinguida amiga: gracias por la felicitación que hago recíproca y con los mejores augurios para Vd. y los suyos.

Su asunto está en Madrid a resolución de la Superioridad que dispondrá lo que haya que hacer, pues no soy yo quien puede tomar un acuerdo.

Vd. no ha querido oír mi repetido consejo de salir de España o solicitar del Ministerio una interrupción de su pensión para hacer sus oposiciones, o una especial autorización para continuar en Madrid. Como mi silencio llevaría

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

aparejada una responsabilidad a mi cargo, he debido dar cuenta de la situación de Vd. y el Ministerio tiene ahora en examen su caso para resolver.

Apenas contesten, se le comunicará y en tanto Vd. es libre de venir a Roma si así lo considera mejor.⁹⁵

Desafortunadamente, desconocemos cómo resolvió el Ministerio la irregularidad de María de Pablos, ya que no se ha conservado en el archivo de la Academia documento alguno que lo acredite. Lo único que sí sabemos es que al menos la compositora tuvo que viajar a Roma para solucionar su situación, ya que sí se ha conservado una carta firmada el 26 de diciembre de 1932 en Madrid, en la que María de Pablos informa al secretario de que viajaría a Roma en los próximos días.⁹⁶ A pesar de no poder saber lo que realmente ocurrió a su regreso a Roma, lo cierto es que la segoviana debió de llegar a algún tipo de acuerdo con la Academia para que le permitieran volver definitivamente a Madrid a realizar sus oposiciones, ya que el 18 de febrero de 1933, María le informa a través de una carta al secretario de que ella y su madre ya han regresado a Madrid:

[...] tengo el gusto de comunicar a usted que gracias a Dios llegamos sin novedad a Madrid encontrando también aquí una temperatura bastante baja y eso que según nos dicen el frío ha sido antes mucho más intenso a causa de lo cual han tenido grandes nevadas.

Sabe estoy siempre a sus órdenes y le agradeceré se interese por todo aquello que a mí se refiera como pensionada. Muchos saludos a sus hijas.⁹⁷

El motivo de este regreso a Madrid fue una sustitución que realizó a Bartolomé Pérez Casas en el Conservatorio madrileño. Como vemos a continuación, el 21 febrero de 1933 el afamado profesor de armonía proponía su nombre como sustituta:

Dadas las múltiples ocupaciones que agobian al sustituto nombrado por V.I a propuesta del que suscribe, Don Daniel Montorio, que le imposibilitan acudir a la clase de mi cargo cuando por motivos de enfermedad no me es posible asistir

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

a la misma; propongo a V.I. cese el mismo en dicho cargo, por el motivo expuesto, y nombrar a Doña María de Pablos Cerezo, Primer premio en las enseñanzas de Armonía y Composición y pensionada en Roma por oposición.

Madrid, 21 de febrero de 1933.

El profesor Bartolomé Pérez Casas.⁹⁸

Gracias a los expedientes del personal docente conservados en el archivo del RCSMM sabemos que este nombramiento como sustituta de Armonía abarcó desde el 23 de febrero de 1933 hasta el 9 de abril de 1934. (Véase Imagen 9. Expediente personal docente de María de Pablos).

Desconocemos la duración exacta de la primera sustitución a Pérez Casas iniciada en febrero de 1933, pero sí que podemos demostrar que realizó al menos otra sustitución de un mes de duración, entre el 7 de enero y el 6 de febrero de 1934, gracias a la petición formal redactada por Pérez Casas en la que, en diciembre de 1933, solicitaba al director del Conservatorio ausentarse durante esas fechas. Esta petición fue aceptada por el Ministerio:

Vista la instancia del Catedrático del Conservatorio Nacional de Música y Declamación D. Bartolomé Pérez Casas en la que, como director de la Orquesta Filarmónica solicita permiso para ausentarse de Madrid desde el día 7 de enero venidero al 6 de febrero, con el fin de realizar durante ese mes una excursión artística, dentro de España, en atención a los fines culturales y de indudable importancia que para nuestra producción artística se persigue [...] este ministerio ha tenido a bien acceder a los solicitado.⁹⁹

Por tanto, podemos asegurar que al menos en dos ocasiones entre febrero de 1933 y 1934 María de Pablos trabajó como profesora sustituta en el Conservatorio madrileño. Sin embargo, su incipiente carrera como profesora se vio truncada muy pronto. El 9 de abril de

⁹⁸ Madrid, RCSMM, sig. 474/19.

⁹⁹ *Ibid.*

1934, Bartolomé Pérez Casas anunciaba al director del Conservatorio el nombramiento de un nuevo sustituto para reemplazar a De Pablos alegando lo siguiente:

Encontrándose delicada de salud la sustituta de mi clase, que tuvo V.I a bien nombrar a propuesta del que suscribe, Doña María de Pablos, me permito proponer a V.I para sustituto de mi clase durante el tiempo que dure la enfermedad de la Srta. de Pablos, a Don Jerónimo Oliver Abriol [...].¹⁰⁰

Aunque el tipo de enfermedad no es mencionada, sí es relevante el hecho de que el propio Pérez Casas lo considere algo temporal y que piense en volver a nombrarla sustituta cuando se recupere. Sin embargo, a la luz de las fuentes conservadas, este regreso no se produjo nunca, ya que no volvió a ser profesora en esta institución, a pesar de que el 8 de marzo de 1934, el director del Conservatorio propuso al Ministerio la convocatoria de unas oposiciones para cubrir una cátedra de armonía vacante, de la que no tenemos constancia documental que De Pablos se presentara.

Por todo ello, podemos dilucidar que en la primavera de 1934 la enfermedad mencionada en estos documentos supuso el principio del fin de la carrera como profesora y compositora de María de Pablos. De hecho, tras su regreso a Madrid en febrero de 1933, no ha quedado constancia documental de que la compositora volviera a Roma y tampoco aparece como aprobada en ninguna oposición del estado en los años 30. Tan solo sabemos que regresó, en calidad de alumna, al Conservatorio madrileño en 1941 y que en su producción artística también se produjo un gran parón prácticamente definitivo a mediados de los años 30.

¹⁰⁰ *Ibid.*

El resumen de la producción musical de María de Pablos durante sus cuatro años como pensionada en Roma aparece resumido en su expediente académico.¹⁰¹ Según este la compositora finalizó y presentó a la Academia tres obras, ya que el tercer año de la pensión “reglamentariamente no debe presentar ningún envío”:

Academia Espanola de Bellas Artes en Roma

Pensionado de (1) **Música** Don (2) **Maria de Pablos Cerezo** natural de (3) **Segovia** nacido el (4) **8 de Noviembre 1904**

Formación artística anterior á las oposiciones en que ganó plaza de pensionado (5): **No existen datos en el archivo de la Academia**

Calificación obtenida en las oposiciones en que obtuvo la beca (6)

Tribunal que juzgó sus trabajos (7): **No existen datos oficiales en el archivo.**

Fecha en que se presentó en la Academia para tomar posesión de la plaza (8): **1º de Octubre 1928**

Permisos (indicando su finalidad, orden por la que se le hayan concedido y fecha de salida y regreso á la Academia del interesado al hacer uso de los mismos) para ausentarse de Roma de que ha gozado desde su ingreso en la Academia (9): **Vease á la vuelta**

Entrega del primer año (10) **1929 " Sonata romántica "**

Idem " 2º " " **1930 " Siete canciones "**

Idem " 3º " " **Reglamentariamente no debe presentár ningun envio.**

Idem " 4º " " **1932 " Pequeña suite Española "**

Imagen 12. Expediente de María de Pablos en la Real Academia de España en Roma.

Roma, RAER, sig. I-66.

Desafortunadamente, la obra presentada como trabajo de cuarto año *Pequeña suite española* (1932) no se ha conservado y sería la primera partitura compuesta tras sus estudios de composición en París con Paul Dukas, por lo que el estudio de la posible influencia del francés sobre la música de la segoviana se dificulta.

Sin embargo, otra fuente nos permite conocer la “opinión” de María de Pablos acerca de Paul Dukas como compositor. Se trata de la “Memoria que como resumen de sus estudios

¹⁰¹ Roma, RAER, sig. I-66.

presenta la pensionada de Roma por la sección de música, promoción 1928, Srta de María de Pablos Cerezo”.¹⁰² Esta memoria, firmada por la compositora en 1933, contiene 25 páginas que tratan de resumir el estado actual de la música y las diferentes escuelas y tradiciones de cada país hasta ese momento. Estructura su texto en diferentes capítulos y uno de ellos es “Características de los principales movimientos estéticos y personalidades más salientes de la música francesa contemporánea”. Dentro de este capítulo incluye 4 subapartados: “Cesar Frank y su escuela”, “Escuela de Fauré”, “Los independientes, Paul Dukas y Albert Roussel” y “Movimiento de vanguardia”.

Es muy significativo el uso del título “los independientes” (páginas 16 y 17 del documento) para referirse a su maestro. Rescatamos a continuación cómo ubicaba a Dukas dentro del mapa musical francés:

[...] muy otro es el caso de los franceses Paul Dukas y Albert Roussel. Acaso Frank, Saint-Saëns, Fauré, hayan tenido una cierta influencia sobre Dukas, como Debussy, Ravel, pudieron ejercerla sobre Roussel, pero solamente de una manera accidental y fragmentaria, por lo que, estas influencias son puramente documentales. En ningún caso han podido alterar la complexión espiritual de estos dos músicos. Independientes lo son por la evolución completamente personal de su pensamiento que, cultivado en la meditación y la reflexión más solitaria, continúa su camino sin preocupaciones pueriles ni interesadas.

De origen israelita, Dukas es un ejemplo de los más curiosos de artista aclimatado en Francia. El genio de Dukas responde a la tradición francesa más por su lógica, su claridad, su firmeza, en una palabra, por sus facultades intelectuales, que por la naturaleza de su sensibilidad.

No es ajeno Dukas al sentimiento dramático. Su espíritu, lo concibe y lo siente, por el contrario, con intensidad; pero todas las emociones, tanto las más suaves, como las más intensas, están sobre un plano intelectual. Pensadas por un espíritu verdaderamente profundo, son expresadas con arte, con sensibilidad y con fuerza.

Su originalidad consiste en eso; en el arte personal de interpretar sus pensamientos. Así, personalísima es la extraordinaria expresión musical que en *Ariana y Barba Azul* ha imaginado Dukas para dar la impresión de las piedras preciosas. [...]. Podría establecerse una interesante comparación entre Dukas y

¹⁰² Madrid, CDMD, sig. M (M)-2587.

Roussel. Tanto para el uno como para el otro, la belleza reside en la concepción más que en la elaboración; la música para ellos es más bien una concepción del espíritu que una facultad netamente sensorial. Están en oposición con todo romanticismo. Dibujan más bien que pintan, o, por lo menos, dan siempre la preferencia al dibujo, sacrificando en caso de necesidad la materia colorista.¹⁰³

Es evidente que María de Pablos no veía problema en la singular personalidad musical de su maestro, sino más bien todo lo contrario, un motivo de halago. Esto contrasta con la recepción de la prensa española a la música del francés, como ya vimos en el prime capítulo de esta tesis doctoral.

Tras su paso por Roma y la sustitución de Pérez Casas en febrero de 1933, tan solo nos ha quedado constancia de que, en diciembre de 1934, con treinta años, compuso la que se supone su última obra, *La cabrerilla*, para cuatro voces mixtas, basada en un madrigal popular y que sí se conserva en el Centro de Documentación de Música y Danza.¹⁰⁴

Tras la Guerra Civil, María de Pablos pidió el reingreso en el cuerpo de Correos al que se reincorporó en 1939. Recordemos también que en las primeras páginas de este capítulo mostrábamos el expediente de la compositora como alumna del Conservatorio madrileño y en él aparecía que durante el curso 1941-1942 se matriculó en las asignaturas: “Folklore”, Estética e Historia de la música y Acompañamiento.

Sin embargo, lo que pudiera parecer una reincorporación a la normalidad tras la Guerra Civil Española, retomando estudios de música y su puesto en Correos para mantenerse mientras quizá intentaba seguir abriéndose hueco como compositora, se convirtió en un final trágico y misterioso.

María de Pablos fue ingresada en el Sanatorio Esquerdo de Carabanchel hacia los años 40 y permaneció allí como enferma crónica hasta su muerte en 1990.¹⁰⁵ Los motivos de su ingreso o del tipo de patología psiquiátrica que pudo sufrir permanecen absolutamente opacos hoy en día. Sus familiares directos, como su sobrina María Jesús Arimany aseguran que el asunto del ingreso de su tía:

¹⁰³ Madrid, CDMD, sig. M (M)-2587.

¹⁰⁴ Madrid, CDMD, sig. P (M)-1975.

¹⁰⁵ Información facilitada por María Jesús Arimany, sobrina de la compositora.

[...] fue llevado con extremo mutismo y silenciamiento por parte de la abuela Manuela, hasta el punto de que ni siquiera mi madre jamás pudo contarnos nada al respecto. Todo lo que sabíamos era que nuestra tía vivía ingresada en un psiquiátrico y que de joven había sido una importante compositora. La abuela Manuela se ocupó de blindar todo tipo de información al respecto y jamás permitió que en su casa se hablara del tema.¹⁰⁶

Respecto al historial clínico de María de Pablos, ha sido imposible consultarlo debido a que pertenece a una fundación privada, la Fundación Esquerdo, que no nos ha permitido bajo ningún concepto acceder a información alguna. Desafortunadamente, el hecho de tratarse de un sanatorio privado hace que su archivo no tenga obligatoriedad de abrirse al público para la consulta de ciudadanos e investigadores.

Sin embargo, Mariano Gómez de Caso menciona en su biografía sobre la compositora el nombre de un psiquiatra que trabajó en el Sanatorio Esquerdo, Carlos Castilla del Pino y que en su autobiografía menciona como ejemplo el caso de María de Pablos.¹⁰⁷ Castilla del Pino relata, en primer lugar, cómo llegó a trabajar en este centro y cuáles eran sus dueños y responsables directos:

Cuando me examiné de estas asignaturas del doctorado había dejado Gaztambide y vivía y trabajaba tarde y noche en el sanatorio psiquiátrico del doctor Esquerdo, dirigido por López Ibor y propiedad de los herederos de un famoso psiquiatra, José María Esquerdo, un liberal, candidato a presidente de la Primera República. El sanatorio que fundó está situado en las afueras de Carabanchel Alto [...].¹⁰⁸

En un momento determinado, Castilla del Pino comienza a recordar algunos de los casos que más le impactaron en sus años en el Sanatorio y uno de ellos, fue el de María:

Yo hablaba con ellas [las enfermeras], me contaban la historia de alguna de las internas, cómo había llegado allí relativamente íntegra, y cómo, poco a poco,

¹⁰⁶ Entrevista a María Jesús Arimany, realizada el 12-II-2018.

¹⁰⁷ Gómez de Caso, Mariano: *María de Pablos Cerezo. Compositora musical segoviana*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, D.L., 2016, p. 56.

¹⁰⁸ Castilla del Pino, Carlos: *Préterito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997, p. 429.

se había ido destruyendo hasta el embrutecimiento absoluto e irreversible. Una muchacha de unos cuarenta años conservaba aún, inútilmente, sus partituras en la habitación. Hija única, su madre venía cada viernes desde Madrid. Yo salía a recibirla y charlábamos unos minutos, mientras le traían a su hija, muy limpia, excéntrica y puerilmente arreglada por aquellas dos ancianas ejemplares.

- Ya sé lo que usted me va a decir, que sí, que no se puede hacer nada, ¿verdad? Pero ¿y si alguna vez hay algo que cura y mi hija se restablece? No hay que perder la esperanza, doctor, usted es joven. No la pierda.

La madre llevaba siempre en el bolso dos fotografías de su hija, en traje largo, subida en un podio, dirigiendo la orquesta de cámara de Santa Cecilia, en Roma.

- Fue la primera directora de orquesta de España.

Ahora la hija ya no reconocía a la madre. Las dos juntas paseaban un largo rato por el pinar. Luego la madre la dejaba en la portería y se iba andando hasta Carabanchel Alto para coger el tranvía de regreso a Madrid.¹⁰⁹

Solo hay un dato en la descripción del doctor que no cuadra con la biografía de María de Pablos, cuando indica que era “hija única”. Obviamente María tenía dos hermanas, Trinidad y Juliana, pero debemos tener en cuenta que esta autobiografía está escrita en los años 90 a través de los recuerdos del doctor Castilla del Pino y que es fácil que olvidara un dato como este o que quizá el intento de la madre Manuela por silenciar la situación de su hija le llevara a no hablar del resto de sus hijas en el sanatorio y mucho menos a llevarlas de visita. En cualquier caso, el resto de la descripción coincide plenamente con la biografía de la segoviana, especialmente por las fotos de Roma que menciona.

Además, una fotografía conservada por la familia muestra una visita de los padres de la compositora, Manuela y Pablo, al sanatorio de Carabanchel:

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 436.



Imagen 13. María de Pablos junto a sus padres, Pablo y Manuela en el Sanatorio Esquerdo.

Fotografía facilitada por Nacho Arimany, sobrino-nieto de la compositora.

Aunque no podamos conocer a ciencia cierta qué enfermedad psiquiátrica sufrió María de Pablos y qué truncó su carrera como compositora, el doctor Castilla del Pino incluye su ejemplo en la descripción del pabellón de enfermos crónicos, donde la mayoría sufrían esquizofrenia. Esta descripción nos sirve para contextualizar el estado y el ambiente en que la compositora tuvo que vivir:

Ser crónico significaba no solo que el enfermo era incurable –lo que se podía decir de la mayoría de los esquizofrénicos que estaban allí– sino que su deterioro había alcanzado un nivel suficientemente marcado como para sobrevivir en un medio tan sórdido, miserable y terrible. [...] Los pabellones de crónicos estaban bastante descuidados, sobre todos los de hombres. [...] Sin embargo, el pabellón de crónicas era admirable. Por la mañana, a las ocho, dos ancianas de Carabanchel alto entraban habitación por habitación, lavando y peinando a aquellas locas en su estadio final, recogiendo el pelo con unos lacitos de colores. Mientras las

aseaban estas enfermas residuales les tocaban la cara, musitaban palabras sin sentido, reían estúpidamente o trataban de desaire. [...] Las historias clínicas de estos pacientes crónicos apenas contenían observaciones, solo las inherentes a la etapa aguda de la enfermedad. [...] Aquí tocaba el grado de devastación al que la esquizofrenia arrastraba a seres humanos todavía jóvenes. Resultaba patético descubrir a través del historial clínico que esos enfermos, ahora convertidos en ruinas, desarrollaron una actividad pública más o menos relevante. Nada delataba ya su pasado. Yacían allí, olvidados por todos y olvidados de sí mismos para siempre.¹¹⁰

Como vemos, la esquizofrenia es la hipótesis más plausible si atendemos a la descripción del doctor que la trató, pero no se puede asegurar ni descartar otras hipótesis propias de la época. Recordemos que, en la España de los años 40, las prácticas psiquiátricas y su legislación no estaban sometidas a los mismos controles que en la actualidad y más en un centro sanitario privado como este, por lo que otros motivos podrían haber sido causantes de su ingreso: ¿depresión, trastorno de la personalidad, excentricidad? Desafortunadamente, ya nunca lo podremos saber. Lo único cierto es que María de Pablos terminó sus días en este sanatorio, viviendo con ello el truncamiento de su carrera artística.

Tras todas las fuentes recopiladas y analizadas, llegamos a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, respecto a la influencia recibida por su maestro Dukas, debemos afirmar que la ausencia de partituras conservadas durante y tras su contacto con el francés así como la no conservación de su correspondencia con el autor de *L'Apprenti sorcier*, nos ha impedido realizar un análisis en profundidad del peso que este autor pudo tener sobre la trayectoria de la segoviana.

Sin embargo, teniendo en cuenta la formación previa de la compositora en el Conservatorio madrileño bajo la tutela de Conrado del Campo, los cursos seguidos durante su etapa en Roma y las partituras compuestas durante su meteórica y fugaz carrera como compositora, dilucidamos un posicionamiento estético muy parecido al de su maestro Dukas: cultivo de las formas clásicas tradicionales en su producción artística (sonatas, poemas sinfónicos, cuartetos), estudio continuo de periodos y maestros del pasado (recordemos los cursos sobre historia de la música, polifonía o canto gregoriano que libremente cursó durante

¹¹⁰ Castilla del Pino, Carlos: *Préterito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997, pp. 437-438.

su estancia en Roma) y distanciamiento compositivo de lenguajes vanguardistas (su compositor español preferido en 1928 era Ruperto Chapí).

Por otro lado, y desde el punto de vista de su biografía, la vida de María de Pablos supone un ejemplo paradigmático de la emancipación de la mujer en la España de las primeras décadas del siglo XX. Víctima de las contradicciones propias de una sociedad machista, por un lado, se le exigía un comportamiento igualitario en su condición de pensionada en la Academia de España en Roma y al mismo tiempo se le condenaba moral y socialmente si no vivía bajo el yugo del proteccionismo y paternalismo al que estaban sometidas todas las mujeres de la época en una sociedad recalcitrantemente patriarcal como la española.

Sometida a la vigilancia continua de su madre y de la propia sociedad de la época, a María de Pablos se le arrebató la posibilidad de emanciparse personal y profesionalmente de su familia y se le obligó a rendir intelectualmente tanto o más que a cualquier compositor hombre de su misma edad. A todo ello debemos sumar un final oscuro, trágico, con motivos nada claros que supuso el truncamiento de una carrera prometedora como compositora.

Por todo ello cabe preguntarse si su salida de París a destiempo y su abandono de la pensión de Roma en el último año están o no relacionados con su género y cómo esto entorpeció una carrera que apuntaba meteórica. Desde estas líneas lo tenemos muy claro: un hijo varón con las mismas capacidades jamás hubiera vivido ni ese control ni ese entorpecimiento por parte de su familia y de la sociedad.

Por tanto, podemos concluir que su condición de mujer y su opaco ingreso psiquiátrico fueron determinantes en el truncamiento de su carrera compositiva y en el posterior olvido de su nombre y su obra. Esperamos que la presente investigación y la posible reinterpretación de sus obras vuelvan a dar luz a esta mujer pionera condenada a vivir en un mundo para hombres.

CAPÍTULO 7.

ARTURO DÚO VITAL: DOS AÑOS Y UNA TRANSFORMACIÓN DEFINITIVA

En octubre de 1930 llegaba al aula de Dukas un nuevo alumno español: Arturo Dúo Vital. Nacido en Castro Urdiales, comenzó a estudiar piano desde niño con el director de la banda de su ciudad natal, Ramón Sáez de Adana. Cursó armonía y contrapunto con el padre Izuarritzaga y con José Franco en el Conservatorio de Bilbao, estudios que simultaneó con los de ciencias y filosofía y letras en Segovia, Beire (Navarra) y Vizcaya.¹

Según las versiones de Julia Lastra² y Domingo Palacio,³ fue el director francés de origen ruso Vladimir Golschman quien, tras dirigir unos conciertos en Bilbao, aconsejó al joven que se formara en París con Dukas.

Lo cierto es que la primera fuente documental que atestigua su llegada a París para estudiar con Dukas es la correspondencia que Dúo Vital mantuvo con su novia Ana de la Llosa durante su estancia en Francia y a la que hemos tenido acceso gracias a Diana Vital, nieta del compositor, que nos ha facilitado su estudio. Esta correspondencia, que ya fue publicada en la tesis doctoral de Julia Lastra Calera, es de obligada consulta para nuestro estudio, ya que a través de ella obtenemos información de sus clases en la École Normale de Musique con Dukas y de su vida en París.⁴ Por todo ello, proponemos aquí un nuevo análisis de las mismas.

Por la fecha de la primera carta conservada, el 6 de octubre de 1930, deducimos que Dúo Vital se instaló en París a primeros de mes para iniciar el curso. En esta primera misiva enviada a Ana de la Llosa, Dúo Vital cuenta que ya ha ido a la École Normale de Musique a matricularse y narra sus impresiones tras acudir por primera vez al Théâtre de l'Opéra de París.

¹ Palacio, Domingo: “Dúo Vital, Arturo” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Caló, José (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, D.L., 1999-2002, vol. IV, p. 561.

² Lastra Calera, Julia: “El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra”. Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

³ Palacio, Domingo: “Dúo Vital, Arturo” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Caló, José (coord.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, D.L., 1999-2002, vol. IV, p. 561.

⁴ Lastra Calera, Julia: “El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra”. Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Por la mañana a visitar la Escuela de música. Como yo, numerosos alumnos y alumnas en espera de matricularse. El jueves próximo a las 10 de la mañana asistiré a la primera clase, con Dukas, la gran figura musical (¿Rezarás?). Por la tarde a la Ópera. ¡Oh! Algo maravilloso. Allí, lo más chic de París, los entreactos, sorprendentes en vestidos femeninos, todos largos hasta el suelo. El paseo por el hall, y los pasillos, ceremonioso, pero dulcemente encantador. El hall, la escalinata y el salón de paseo es algo regio. La obra puesta: “La Walkiria”, de Wagner, el coloso de colosos. 80 profesores de orquesta, bajo una gran batuta de barbas y canas. A mi lado alguno se duerme, no es extraño. La ópera wagneriana (drama musical –como él llama a sus óperas– y que no es lo mismo) dista mucho, enormemente mucho, de las óperas corrientes italianas y francesas, como acción dramática, como orquestación, como teatro, como compenetración musical. Para mí es ¡el genio!⁵

Más allá de la impresión causada por su primera visita al Théâtre de l'Opéra de París y de su admiración por Wagner, nos interesa el nerviosismo con el que espera su primera clase con Dukas y la visión que tenía del maestro francés: “la gran figura musical”. No podemos olvidar que en 1930 la obra más famosa de Dukas, *L'Apprenti sorcier*, ya había sido interpretada decenas de veces en España (véase capítulo 1) y el joven aspirante a compositor tendría a Dukas entre sus referencias orquestales del momento. Por otro lado, la prensa española ya se había hecho eco en los años anteriores del magisterio que Dukas había impartido sobre otros importantes compositores españoles como Falla y Rodrigo, por lo que esta información debió animar sin duda a Dúo Vital a tomar la decisión de estudiar con el francés.

Lo que ocurrió en esa primera clase esperada con tantos nervios lo sabemos gracias a la siguiente carta. El 9 de octubre Dúo Vital contaba así a su novia cómo había ido su primer contacto con Dukas:

Presentación en la clase de M. Dukas. Conmigo un ruso, un alemán, un austriaco, y dos o tres franceses. Cada uno hemos ido presentando a M. Dukas algunas de nuestras obras que él exige para conocer nuestros gustos y aquello en lo que cada cual se quiere perfeccionar.

⁵ Castro Urdiales, Archivo Familia Dúo Vital.

Algunos han presentado partituras enormes, que, al principio, me han asustado. Pero, aunque las obras mías eran pequeñas y fáciles, yo tenía confianza en ellas.

En efecto. A medida que yo las iba tocando, M. Dukas aprobaba muy expresivamente diversos trozos. Diciéndome (por medio de un intérprete) que había trozos magníficos. También me ha dicho los defectos que había. Pocos, afortunadamente. A los demás les ha sacado bastantes más defectos. El intérprete era un director de orquesta mejicano que viene a pasar una temporada a París, y asiste a las clases de M. Dukas a quien profesa una gran veneración. Me ha acompañado a la salida de la Escuela y se ha puesto a mis órdenes con franca simpatía. Desde hoy empezaré ya a trabajar la fuga y la orquestación.

Esta tarde he ido a visitar a Golschmann. ¡Con qué simpatía y afabilidad me ha recibido y tratado, no en plan profesor sino de buenos amigos! Dentro de unos días empezaré con él a manejar la batuta y a dirigir orquestas imaginarias. ¡Oh! ¡Qué gran contento!⁶

Es significativa esa “gran veneración” de Ponce hacia Dukas, una admiración muy parecida a la que mostraban otros alumnos como Joaquín Rodrigo. Vemos aquí cómo el francés tenía su propio grupo de discípulos incondicionales, con esa actitud de veneración tan propia de la época y que otorgaba al maestro de música un puesto diferente al actual. Por otro lado, vuelven a aparecer mencionadas en esta fuente las primeras enseñanzas en las clases de Dukas: fuga y orquestación. Vemos cómo este binomio en la pedagogía del francés aparece una y otra vez en los diferentes testimonios de alumnos analizados a lo largo de esta tesis doctoral.

Respecto a los compañeros de clase que nombra en esta carta, hemos podido conocer algunos de ellos. Aunque desafortunadamente no se conservan los libros de alumnos matriculados de la École Normale de Musique ese año, sí que encontramos una fuente que nos desvela algunos de los nombres con los que Dúo Vital debió compartir aula en su primer curso académico 1930-1931. En el programa de concierto de final de curso de los alumnos

⁶ *Ibid.*

de composición de Dukas, celebrado en mayo de 1931, encontramos a los siguientes estudiantes y sus respectivas composiciones:⁷

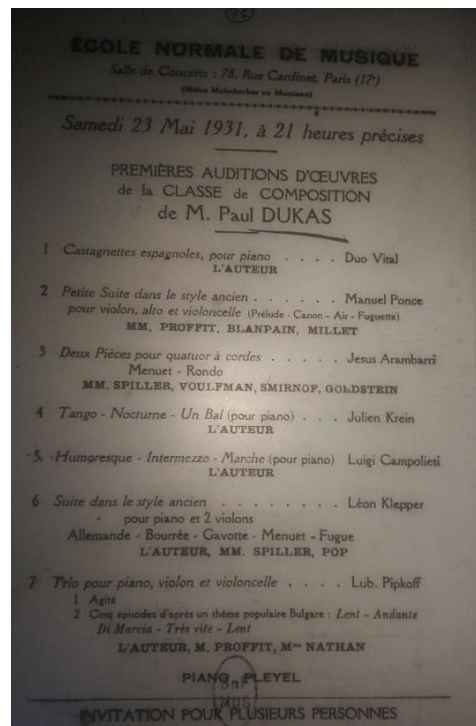


Imagen 1. Programa de concierto de la École Normale de Musique, 1931.
París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

Como vemos, el carácter internacional de la École Normale de Musique y la diversa formación de su alumnado vuelven a salir a la luz en esta fuente. Algunos de sus compañeros de clase ese año fueron: Manuel Ponce (mexicano), Jesús Arámbarki (español), Julien Krein (muy probablemente el ruso mencionado en la carta anterior), Luigi Campolieti (italiano), Léon Klepper (rumano) y Lubo Pipkoff (búlgaro). Por tanto, el “director de orquesta mejicano” que menciona en la misma es Manuel Ponce. En cuanto a compañeros españoles, no solo coincidió con Jesús Arámbarki, sino también con al menos dos más: Joaquín Rodrigo y María de Pablos Cerezo. Aunque en la carta del 9 de octubre no menciona a ningún español, sabemos por las siguientes cartas que estos fueron llegando a París en las semanas y meses siguientes. El primer español en llegar fue Jesús Arámbarki. El 18 de octubre Dúo Vital cuenta su llegada en una de sus cartas:

⁷ París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

He ido a saludar la llegada de mi amigo Arámbarrí. Se hospeda en una abadía de Padres Benedictinos. En un extremo de París. Allí ya no llega la vorágine. Es como un pueblo distinto al que yo habito (aunque no vivo). Y en unos minutos de conversación con el portero, que es bastante bruto, he observado que eso de la “paciencia benedictina” está para él de más. Yo también trato de indagar otro domicilio.⁸

Por esta carta —que ya citamos en el capítulo dedicado al músico vasco— se deduce que Arámbarrí y Dúo Vital ya se habían conocido con anterioridad en España, ya que esta era la primera estancia del cántabro en Francia. En cuanto al “domicilio” del vasco en París, tenemos fuentes que corroboran que vivió durante un tiempo en dicha abadía, más concretamente la correspondencia de Arámbarrí con sus padres, que hemos trabajado en páginas anteriores. (Véase capítulo 5). Recordemos también que ya en el mes de noviembre de eses mismo año aparecía en el aula de Dukas otra estudiante española: María de Pablos Cerezo. (Véase capítulo 6).

El alto concepto que Dúo Vital tiene de sí mismo en estas cartas y en su opinión (él es el mejor alumno del grupo, su obra de piano es excelente) podría explicarse teniendo en cuenta quién es la destinataria de las mismas: Ana de la Llosa, su novia. Por este motivo, creemos importante tomar con cautela los juicios de valor que el compositor cántabro expone en estas fuentes epistolares, ya que muy probablemente el tono utilizado estuviera destinado a presumir ante su novia o a justificar ante ella su ausencia prolongada.

El mismo mes de noviembre, pero unas semanas más tarde, Dúo Vital daba cuenta de la llegada del tercer compañero español con el que compartiría aula en la École Normale de Musique. Esta vez, por el modo de expresarse, el cántabro deja claro que es un compositor con cierto renombre y señala la distancia con el resto de alumnos de la clase. Se trataba de Joaquín Rodrigo:

Ha venido a clase Joaquín Rodrigo, joven compositor valenciano que tiene estrenadas varias obras en Madrid (Orq. Sinfónica) y aquí leo que le van a poner unas cuantas. Por lo visto aquí tiene ya cierto cartel. Y me lo ponderan. No conozco sus obras. Viene por cuarta vez a París. Es ciego, acompañado siempre de su secretario. A mí me conocía de nombre por Arámbarrí, que lo mismo a

⁸ Castro Urdiales, Archivo Familia Dúo Vital.

Rodrigo que a cuantos me presenta me añade unos cuantos calificativos que ya me los voy a creer. Él, desde luego, sí se lo cree pues con frecuencia me dice que yo tengo más instinto y más preparación que él.⁹

Efectivamente, 1930 era el cuarto curso para Rodrigo en la École Normale de Musique, ya que, como documentamos en el capítulo 4, el valenciano inició sus estudios con Dukas en el curso 1927-1928. Por lo tanto, podemos afirmar que durante el curso 1930-1931 coincidieron en el aula de Dukas hasta cuatro alumnos españoles: Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbarri, María de Pablos Cerezo y Joaquín Rodrigo.

A la luz de las siguientes cartas, podemos afirmar que Dúo Vital siguió las clases y consejos de Dukas con el mayor entusiasmo. Desafortunadamente, el cántabro no mencionaba en sus cartas los títulos de las obras que presentaba como ejercicios de clase a Dukas, sino que se refería a ellas por su forma o por el parámetro que había trabajado en ellas. Si a esto le sumamos que apenas se conservan manuscritos de estos dos años (salvo algunos títulos que analizaremos en las próximas páginas), nos vemos privados de las partituras que ilustrarían su proceso de aprendizaje. Sin embargo, el contenido de algunas de esas cartas nos permite dilucidar el progreso del cántabro. El 20 de octubre, contaba así en una carta a Ana de la Llosa el primer trabajo presentado a Dukas:

He mostrado a Dukas mi primera obra orquestal. Un minué sencillo, de corte clásico. Para pequeña orquesta. Lo que yo pretendía era solamente fijar los timbres (colores) de cada instrumento. Y la ha dado por buena. Pero me ha aconsejado que oiga y lea mucho. Creo que lo estoy haciendo. Y hoy mismo, porque no me puedo contener, he empezado a escribir la segunda obra, para más orquesta. Entre esta y aquella habrá un abismo, de todo: de forma, de audacia, de inventiva, de orquestación. Una breve lectura con Debussy me la ha inspirado... Sobre un fondo versallesco, no sé. La diferencia, repito, es tan notoria que estoy impaciente, a medida que la escribo, por si M. Dukas se sonreirá con su punzante ironía o la encontrará aceptable en un paso difícil bien dado. Esperaremos.¹⁰

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Aparece aquí otro de los consejos habituales de Dukas: oír y leer mucho. Recordemos que Dukas, aparte de compositor y profesor, fue un ávido lector de filosofía y literatura y que ejerció como crítico musical en diferentes publicaciones francesas. No consideramos anecdótica esta recomendación de Dukas, ya que la preparación intelectual y cultural de sus alumnos era una insistencia habitual en sus clases. También vemos cómo la primera tarea de Dúo Vital fue trabajar el timbre de los instrumentos en una forma clásica, el minué. En muy pocas clases, el joven captó también la “punzante ironía” de las correcciones de Dukas. Sin embargo, el entusiasmo por seguir aprendiendo y trabajando del cántabro parece intacto. Creemos importante la alusión a Debussy, ya que muy probablemente fuera el propio Dukas el que instara a sus alumnos al estudio de la orquesta del compositor francés, un rasgo que, como veremos, impregnó las primeras composiciones de muchos de sus alumnos.

El siguiente trabajo presentado a Dukas fue una fuga, pero esta vez la reacción del maestro no fue tan positiva. El cántabro cuenta en una carta firmada el 30 de octubre la complejidad de esta forma y reconoce sentir cierto pánico a la hora de presentar sus composiciones al maestro. Además de esta inseguridad, se muestra atónito ante la música presentada por dos nuevos alumnos al aula de Dukas:

He llevado un trabajo escolástico a Dukas, pero me ha hecho “fu”. Desde luego, como música está bien, pero falta la exigencia del tratado, de la forma especial que hay que dar a esta clase de obras escolásticas. Es un estudio de los peliagudos del pentagrama; y muchos no lo quieren estudiar porque es un rompecabezas (se llama “fuga”). Hoy se han presentado dos nuevos alumnos, no sé de qué nacionalidad. Uno (como otros que hay) ha presentado unas obras que yo no puedo saber cómo se escriben, cómo es posible que en Arte se puedan hacer. Una algarabía de disonancias, sostenidos y bemoles que no hay por dónde agarrarlas. El maestro le ha dicho que de esa música él haría por kilómetros, pero ¿la idea de musicalidad? En cambio, hay un muchacho ruso, de diecisiete años, que es un “fenómeno”. Se pasa todas las reglas por alto, tal vez no las conoce ni querrá conocerlas, su música no se puede analizar, pero es de una sonoridad, de una musicalidad e inventiva formidables. El otro muchacho novato, de unos 30 años, ha presentado unas cosas tan simples, tan endeble de construcción que nos hacían disimular la risa.... Se exige mucho, amiga, para venir aquí con sentimentalismos pobres de técnica. Y más, conociendo al maestro, que es un guasón por lo fino, que se las trae. Con frecuencia me asalta el pánico, a pesar de que me ha dicho que domino la armonía y el contrapunto, y por eso me ha

mandado no estudiarlos (a pesar de que yo quería) sino pasar a la “fuga” que es lo más difícil, y a la orquestación moderna.

Comiendo luego en la Escuela me ha pedido una alumna de violonchelo que a ver si le puedo hacer un concierto para ella (violonchelo y piano). La [sic] he dicho que para esos dos instrumentos juntos todavía no he compuesto nada. Pero me ha instado a que lo haga, que se lo prometa, y heme aquí que no tengo más remedio que hacerlo (así trabajo más) y ello me sirve para empezar desde hoy (encima de todo lo que tengo que hacer) a estudiar la teoría de ese instrumento en todos sus juegos y combinaciones para lucimientos, que son muchas, por cierto. Y veremos... Probaremos.¹¹

Vemos cómo Dukas, en esta segunda entrega, le insiste de nuevo en el estudio de la fuga y la orquestación, dando por bueno ya su dominio de la armonía y el contrapunto. Por otro lado, en esta carta se cuenta el origen de la primera obra que Dúo Vital pudo estrenar en París: *Sérénade gitane* (1931), para violonchelo y piano que fue el resultado del encargo de una alumna de este instrumento de la École Normale de Musique. Gracias a otra carta, sabemos que la obra se estrenó en la escuela con Dúo Vital al piano acompañando a la violonchelista y convirtiéndose así en el primer “estreno” de una obra del cántabro en París. Con todo el entusiasmo se lo relataba a su novia:

Hoy un alumno rumano, que además es arquitecto, ha presentado en clase unos trabajos que nos han dejado apabullados. Bien, claro que, de un cálculo y unas precisiones aritméticas admirables, como escolásticas, pero de una frialdad espantosa. El mismo Dukas nos ha dicho aparte que no los quisiera volver a oír otra vez. Por lo que a mí me afecta, me ha dolido en todo mi amor propio. Me he conjurado interiormente para superarme en lo posible y trabajar de firme el “métier”, ya que lo otro (lo caliente, lo expresivo) creo que afortunadamente no ha de faltar.

Si te dijera ahora que, por ejemplo, dentro de uno o dos meses se tocaría una obra mía en un concierto aquí ¿tú lo creerías? Pues, voilà, alma mía, chiquilla mía. No va a ser difícil. Casi te aseguraría que será cierto. No se trata de un concierto importante de orquesta. Pero sea lo que sea, la cosa es que mi nombre (sin quererlo ni buscarlo) aparecerá en los programas —lo que es un buen paso—

¹¹ *Ibid.*

y con él mi... “Serenata Gitana” ¿Acaso no te parece suerte? ¡Oh, là, là! Yo ni lo soñaba. Acabo de entrevistarme con la señorita violonchelista para quien la compuse hace justamente 3 meses. Me ha telefonado para que acuda a ensayarla (antes lo hicimos, como te dije en otra, solo por ver cómo sonaba) y yo, que ya la tenía olvidada, me he sorprendido felizmente ante sus deseos de tocarla en un concierto que piensa dar y con obras, por cierto, peliagudas. Me dice que yo la debo acompañar al piano para así figurar en el programa como autor y ejecutante. Lo cual imagínate si lo habré aprobado inmediatamente. ¿Qué es por cumplido, por fórmula? Allá penas. La cosa es que se pueda realizar, que no es poco. Y manos a la obra, hemos ensayado durante dos horas mi piececita que, a pesar de ser un juguete, casi improvisado, tiene de lo suyo; y desde luego hemos de seguir ensayándola con todo detalle.¹²

Julia Lastra Calera muestra en su tesis doctoral el programa de concierto en el que se estrenó dicha obra.¹³ En él aparece el nombre de la violonchelista, Ana Drittell, y la fecha en la que se celebró el concierto, el 29 de abril de 1931. Respecto a la partitura de esta obra, desafortunadamente no se ha conservado. Dúo Vital cuenta el proceso de ensayos con la intérprete inglesa en una carta de enero de 1931:

Ahora mismo, en cambio voy al ensayo de mi “Serenata Gitana”, ¡qué contraste! Tal vez eso haya sido lo que me ha despertado alborozadamente ante el recuerdo del ensayo (ahora a las 2). Y como siempre, como siempre, como siempre ¡ya me lo huelo! basta que eso me produzca tan grato placer para que o el ensayo no me llene o encuentre defectuosa la obrita o la violonchelista (rubia, fría y pecosa) no sepa por dónde ande ni qué sentido vital dar a mis compases españoles, que yo los como de dinamismo y de gitanería [...].

De vuelta. Ahora yo creo casi que está peor la obrita que la ejecutante ¿Dónde se ha visto una inglesa tocar, interpretar con un garbo y fuerza y sentimiento tal una página española de Andalucía? Pues sí, querida ¡vaya sonido saca! Ha sido el primer ensayo y apenas tendré que hacerla [*sic*] más indicaciones. Presente el novio, flemático y sonriente. Ahora veo que he hecho más difícil la parte del piano que la del violonchelo, debiendo ser lo contrario. Pero no es cosa de monta. Ella la ha encontrado muy bonita, aunque en realidad no es tanto. Me

¹² *Ibid.*

¹³ Lastra Calera, Julia: “El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra”. Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 153.

resulta un poco truncada de melodía (sin expansión) aunque de equilibrio está bien. Ya te dije en otra que pensaba poner melodías bellas que tenía, pero resultaba muy larga y hube de cortarla, reservándome aquellas. En el verano se la haré tocar (si puede con ella) al chico del cello para que la oigas, solos los tres en el cuarto del piano.¹⁴

El cambio de opinión del cántabro hacia la violonchelista fue fulminante tras ensayar con ella. En cualquier caso, este pequeño estreno supuso una enorme motivación para el cántabro, que escuchó por primera vez una composición suya en París gracias a este intercambio entre compañeros que fomentó la École Normale de Musique y que sin duda resultaría muy enriquecedor para cualquier discípulo. Ana Dritzell, por su parte, llegó a convertirse en una reputada intérprete en Estados Unidos, donde llegó a estrenar obras como violonchelista junto al compositor americano Paul Creston en 1934 y 1937.¹⁵

Tras la presentación de esta obra, la aprensión del cántabro a las reacciones de Dukas continuó. En el mes de noviembre, Dúo Vital le cuenta a su novia el nerviosismo y expectación con el que ha presentado varios trabajos al maestro:

Sigo trabajando, para llevar mañana a Dukas parte de la segunda obrita que hago para orquesta, quería terminarla pero no he podido pues me ha hecho pensar bastante. El lema es este “Des murmures des feuilles et des oiseaux. Une melodie aimable. La nuit tombe”. Mejor dicho, no es lema, es el motivo de la situación musical. Tengo pánico [...].

Muy atinada en tus consejos respecto a los “fu” de Dukas. Muy bien. Sé por experiencia que todos mis humos anteriores tengo que dejarlos en la puerta de la clase. Pero ¡chica! Hoy ¡qué alegría! El primer trabajo escolástico que le presenté estaba regular. El segundo, mal (por hacerlo deprisa y confiado). El tercero ha sido hoy, “très content” que me ha llenado de gran satisfacción y no solo eso. El mismo trabajo lo tenían que presentar un norteamericano y un alemán. Pero el mío estaba mucho mejor, como que Dukas les ha ido explicando por mi trabajo

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J. Slomski, Monica: *Paul Creston*. Londres: Greenwood press, 1994, p. 66.

lo que hay que conseguir o evitar. Y a lo mejor otro día, otro cate. Así tiene que ser ¿verdad?¹⁶

La “obrita” que menciona en esta carta tiene una clara reminiscencia debussysta por el lema que menciona. Observamos que en los años 30 los alumnos de Dukas tenían todavía muy presente en su imaginario la huella impresionista para sus trabajos orquestales.

Pero volvamos a la actitud del cántabro. Al parecer, las inseguridades de Dúo Vital no siempre le permitían recibir bien las críticas de Dukas ya que, en cartas posteriores, el cántabro llega a quejarse de las exigencias del maestro en clase y del duro trabajo que está realizando sin ser reconocido. En varios fragmentos de dos cartas enviadas el 4 y el 24 de noviembre de 1930, Dúo Vital se sincera con Ana de la Llosa:

[...] “muy listo” pero Dukas me está zurrando. Hoy le he presentado mi 2ª obra para orquesta (ensayo, naturalmente) unas cosas bien, otras mal. Hoy ha venido a clase con exigencias. Tiene días. Claro que a los demás les pasa lo mismo, incluso al muchacho ruso, que es algo sorprendente, que nos deja tamañitos.

[...] Presento a Dukas orquestada aquella romanza que dediqué a Iraolagoitia – como ves, dos obras en cinco días–. He trabajado hasta varias madrugadas, pero no he encontrado, como yo hubiese querido, la mejor composición. Yo, que busco afanosamente el detalle y la nota y la explicación de todo, me encuentro a la postre con un visto bueno del maestro, genérico y amplio que me deja completamente insatisfecho [...]. Al maestro le han gustado mucho algunos trozos; le ha dicho a Arámbarri que tengo mucho instinto, y que está muy contento de mí. Pero yo no. No estoy muy contento ¿...? Es un gran consejero, pero no el profesor detallista que yo pido. Además, tiene una guasa, por discreta que sea, que me mortifica bastante a pesar de lo arriba dicho. Me dan ganas de no presentarle ya más obras que los trabajos escolásticos. Pero intentaré de nuevo, exigiendo explicaciones con mi voz fuerte (que los demás apagan como en un confesionario) que hace reír un poco a los otros compañeros timoratos.¹⁷

¹⁶ Lastra Calera, Julia: “El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra”. Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 153.

¹⁷ *Ibid.*

Estas quejas, obviamente sobredimensionadas por el “enfado” de Dúo Vital ante las correcciones del francés, evidencian sin embargo que el nivel de exigencia que Dukas imponía en sus clases era muy alto, algo de agradecer en cualquier profesor, aunque en este caso las inseguridades del cántabro salen a relucir en sus comentarios. Nos encontramos, además, con un tipo de relación maestro-discípulo opuesta a la que Dukas mantuvo con otros alumnos, como Joaquín Rodrigo, cuya adhesión y veneración al francés era incondicional.

Unas semanas más tarde, en diciembre de 1930, el enfado parece haberse relajado, ya que se refiere a Dukas en un tono muy cómico. En esa misma carta encontramos un interesante comentario acerca de Adolfo Salazar. Al parecer, Dúo Vital seguía desde París con detenimiento toda la crítica musical publicada en España. En este caso en concreto, critica la hipocresía de Salazar al defender, a toda cosa, a Halffter:

Tengo ya hecho el programa del día. He trabajado un poco. Te he hecho mi primer saludo. Ahora a la calle a desayunar. Inmediatamente a la Escuela a ver si encuentro mi Érard libre, que hace días no le [sic] puedo tocar. Y allí mismo a las 10, la barba blanca, el bigote chamuscado y el sombrero castizo de Dukas aparecerán en la puerta de la clase, en cortés saludo. [...].

Interesantes tus recortes musicales. Pero en el dedicado a Halffter había que decirle a Salazar... ¡amos [sic] anda! Con algunos pierde el estribo de la imparcialidad crítica y en este caso se comprende. Ahora me explico. Es una zafia revancha contra la opinión de otros críticos que recibo en tu última. Julio Gómez justifica indirectamente a Halffter como director. Y el del *ABC* le declara “fracasado” en ese mismo aspecto.¹⁸

Es destacable cómo Dúo Vital sabe resumir en unas líneas las debilidades de la crítica de Salazar y las causas que las motivaron, algo que la historiografía de la música española ha tardado más de sesenta años en percibir. Pero más allá de este asunto, que deja patente la atención que Dúo Vital prestaba a la crítica española especializada desde Francia, encontramos un breve comentario a finales de diciembre en el que el cántabro parece reconciliarse con las evaluaciones de su maestro. El 22 de diciembre de 1930, escribe lo siguiente: “Última clase del año. Presento una obra, para gran coro, al maestro, que deja su

¹⁸ *Ibid.*

ironía para escucharla con toda seriedad y asimismo proporcionarme unos serios elogios que he considerado sinceros y justos”.¹⁹

Al parecer, Dúo Vital se tomó muy en serio la tarea de intentar complacer a su maestro, hasta el punto de reconocer jornadas extenuantes de trabajo. Y ese trabajo, poco a poco, dio sus frutos, ya que, en otra carta a Ana de la Llosa, cuenta cómo Dukas recibió positivamente sus últimos trabajos presentados:

Qué desesperantes estos últimos días. Delante y sobre los trabajos de escuela que me han costado muchos sudores. Tanto que ayer ya llegué a desesperarme. O yo me exigía demasiado o es que estaba muy torpe. Ayer, por ejemplo, después de cenar, me disponía a seguir tercamente con ellos, pero mi cabeza no respondía y tuve que dejarlo. Puesto lo que tenía en limpio se los he llevado hoy al maestro con todas mis excusas y hete aquí que resulta ser casi los que más le han gustado. Así que, sorprendido por ello, contento, con la cabeza bastante dolida y ante este postrecito de sol barato, me dispongo esta tarde, recién comido, a ponerme dandy y salir a airearme. Aun así, voy a casa del amigo pianista para hacer algo de piano. Y así sin cansar la mollera (llevo varias noches durmiendo unas malas horas escasas) aprovecho haciendo música.²⁰

Todas estas valoraciones de Dukas eran comentarios realizados en clase a los trabajos presentados, pero la primera “evaluación oficial” llegaba en enero de 1931, con el boletín de notas de la Escuela del primer trimestre. El 1 de enero, Dúo Vital le copiaba el contenido del boletín en una carta a su novia:

En este momento me llega carta de la Escuela adjuntando “Boletín de notas. 1^{er} trimestre”. Dice así lacónicamente: “Monsieur Arthur Duo Vital. Compositeur: travail de plus en plus satisfaisant. Elève très intéressant. Note: 16”. La nota 20 es la más elevada. No está mal. Al fin, cosas de escuela. Eso de alumno “muy interesante” me resulta demasiado reclamo. No creo haber hecho nada para afirmar o descubrir personalidad. Lo otro sí lo creo, porque lo veo. Avec plaisir.²¹

Respecto a la calificación recibida, solo podemos compararla con la de María de Pablos, cuyo boletín de notas es el único que hemos podido recuperar (Véase capítulo 6, imagen 11).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

En el caso de la segoviana, esta es calificada con un 15 sobre 20 y recibe el comentario “progreso apreciable en estos tres últimos meses”, por lo que el rango de calificaciones de Dukas parecía situarse siempre en las mismas cifras. A pesar de la buena calificación recibida, el cántabro comenzó el año trabajando duro en su gran asignatura pendiente: la fuga. El 6 de enero explicaba así cuánto le había costado terminar la forma escolástica:

[...] el jueves empiezan las clases, y ya ando de cabeza con las elucubraciones y los logaritmos de escuela. Ayer, con unos compases de fuga, que tengo que presentar el jueves, me cogió casi la madrugada en un intento machacón y tenaz hasta que por fin lo conseguí, bastante rendido. Pero me he podido aun así levantar temprano y al probar en el piano hoy los compases de ayer noche en mi cuarto he comprobado que no trabajé en balde y me he dado por muy satisfecho, pues es un trabajo peliagudo.²²

Al retorno de las vacaciones de Navidad, Dúo Vital pudo recoger los frutos del esfuerzo sembrado, ya que el francés le reconoció finalmente una importante evolución desde su llegada a París. Con toda la alegría lo contaba en una carta el 8 de enero, tras la temida primera clase del año:

Hoy han comenzado las clases. Los españoles todavía están en sus pueblos. Yo tengo que apuntarme un buen tanto a mi favor. He mostrado al maestro el trabajo, los trabajos en que he invertido mis vacaciones de Noël y afortunadamente creo que ya he salvado la dificultad, el entorpecimiento de los primeros pasos escolásticos. El avance ha sido notorio para Dukas que así me lo ha expresado. De lo cual me encuentro ya justamente satisfecho después de bastantes incertidumbres y temores como he pasado ante su rostro perfilado de cruel ironía. Vendrán algunos más porque ahora los pasos son más comprometidos pero ya no me harán mella.²³

Esta carta es muy significativa porque, aunque reconoce que el nivel de exigencia del francés continuará siendo el mismo, él ha alcanzado un grado de confianza en su trabajo suficiente para enfrentarse a las críticas sin que le “hagan mella”.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Observamos en estas cartas una evolución importante en la relación alumno-maestro, así como en las capacidades compositivas de Dúo Vital. Este proceso de aprendizaje abarcaría hasta el verano de 1932, pero, desafortunadamente, solo se ha conservado correspondencia parisina de su primer curso académico (1930-1931). Al menos gracias a ella, podemos dibujar el trazo de esa primera evolución, que culmina con una carta firmada el 23 de marzo en 1931, en la que el propio compositor reconoce la huella de su formación parisina en su última obra presentada, así como la grata sorpresa de su maestro al evaluarla:

En la clase de hoy he presentado la mitad de mi segunda canción-poema “celos” (que sigue al *joujou*) para soprano y orquesta como son las tres que quiero hacer. De nuevo, el maestro casi sorprendido por mi curiosa orquestación que, indudablemente, se la debo a París. Hay un algo personal, poco común, según me dijo en la primera y confirmada hoy en esta, que no deja de confortarme, aun dada toda la gran distancia que tengo todavía por andar. Yo, al menos, así lo veo. Por lo menos, quiero sacar eso en limpio: el aliento y el optimismo que fortalecen. Estudiándome en poco veo que este estilo de hoy es, tal vez, demasiado francés. Debussy me está contagiando, aunque en este período circunstancial creo ser sincero conmigo mismo. Pero he de cambiar. Cada vez que oigo a Strauss o Wagner me conmuevo en la intimidad. Tal vez, ahí esté mi verdadero camino que, hoy por hoy, carezco de posibilidades para emprender, pero no de ánimos.²⁴

Sorprende la autoconciencia de la influencia de Debussy y su intención de girar en un futuro hacia los modelos estéticos de Strauss y Wagner, algo demostrable en su producción posterior, que huye claramente de las temáticas y formas debussystas. Sin embargo, lo más significativo de esta carta es el cambio en la confianza en sí mismo y la satisfacción por encontrar en su obra una enorme evolución en apenas un curso académico.

Aunque, como mencionábamos en páginas anteriores, no se ha conservado partitura de ninguna de las obras mencionadas en esta correspondencia, sí que disponemos de la obra que Dúo Vital presentó en el concierto de final de curso de la clase de composición de Dukas en la École Normale de Musique. Gracias al programa de dicho concierto, que hemos encontrado en la BNF, sabemos que se interpretó una pieza para piano del cántabro.²⁵

²⁴ *Ibid.*

²⁵ París, BNF, sig. Mus.FM.Frc-Dukas.

Dicho programa nos informa del trabajo que presentó Dúo Vital: *Castagnettes espagnoles*. Se trata de una obra para piano que interpretó él mismo en el concierto del 23 de mayo de 1931. Creemos que esta obra podría ser en realidad *Krótalos*, una fantasía para piano cuyo manuscrito original está firmado en París el 12 de abril de 1931, apenas unas semanas antes del concierto.²⁶ El manuscrito de *Krótalos* contiene numerosas correcciones:



Imagen 2. Portada de la partitura *Krótalos*, de Arturo Dúo Vital, 1931.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 2- 36554.

Esta partitura ha generado muchas dudas ya que, según Julia Lastra, existe otro título para piano de la misma época, *Ofrenda a Granados*, del que no se conserva el manuscrito. Sin embargo, Francisco San Emeterio Santos defiende en un artículo que *Ofrenda a Granados* es, en realidad, *Krótalos*, ya que en el manuscrito de la misma aparece escrito a lápiz la anotación

²⁶ Santander, Fundación Botín, sig. DUO 2- 36554.

“cabeza de tema”, que es un motivo del tema principal de varios números de *Goyescas* de Granados:²⁷



Ejemplo 1. Arturo Dúo Vital, *Krótales*, cc. 19-21.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 2- 36554.

De este modo, podemos aventurar que *Castagnettes espagnoles*, *Krótales* y *Ofrenda a Granados* serían en realidad la misma obra. Sobre ella, Dúo Vital hablaba a Ana de la Llosa en una carta firmada el 4 de noviembre de 1930:

[...] esta obra de piano, a que se refiere, en efecto satisfizo a Dukas y la elogió bastante. Y aprovecho esta ocasión para decirte que la he enviado al Concurso Nacional de Bellas Artes en la sección de obras para piano. Se necesita atrevimiento ¿eh? A su tiempo te tendré que decir que pases a recoger en dicho ministerio mis despojos [...].²⁸

Musicalmente hablando, esta obra se divide en tres claras secciones. Tras una introducción de 21 compases que finaliza con la mencionada cita a Granados, aparece un tema tremendamente rítmico. En la parte central de la partitura simula un lenguaje improvisatorio, algo que da sentido al subtítulo de la obra: “Fantasía para piano”. La complejidad de la escritura polifónica y la dimensión de la obra indican que nos encontramos ante la primera obra para piano ambiciosa del cántabro.

²⁷ San Emeterio Santos, Francisco: “Arturo Dúo Vital (1901-1964). Obras para piano: del salón al regionalismo politonal” en *Arturo Dúo Vital (1901-1964): en perspectiva histórica*, Ferrer Cayón, Jesús y Fiorentino, Giuseppe (ed.). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, pp. 201-232.

²⁸ Castro Urdiales, Archivo Familia Dúo Vital.

Por otro lado, si tenemos en cuenta que en noviembre de 1930 ya hablaba en sus cartas de esta obra y que fue estrenada en el concierto de fin de curso de la École Normale de Musique del 23 de mayo de 1931, podemos afirmar que fue objeto de un largo proceso de correcciones y revisiones bajo la tutela de las clases de composición de Dukas. Por tanto, este fue responsable indirecto de la versión definitiva que estrenó en el mencionado concierto. Como ejemplo de este largo proceso de correcciones y mejoras, mostramos a continuación un fragmento del manuscrito en el que se pueden ver numerosas correcciones rítmicas y melódicas a lápiz sobre la tinta negra:



Ejemplo 2. Arturo Dúo Vital, *Krótales*, cc. 56-62.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 2- 36554.

De este mismo periodo es *Sérénade Gitane* (1931), la obra para violonchelo y piano de la que solo se conserva el programa de concierto de su estreno y las cartas que anteriormente mencionábamos. Además de estos dos trabajos, en la correspondencia con Ana de la Llosa, el cántabro cita determinados trabajos presentados a Dukas: “una fuga”, “un minué sencillo de corte clásico para orquesta” y una “segunda obrita que hago para orquesta”. Lamentablemente, no se conserva partitura de ninguna de ellas, pero en la correspondencia se deja ver el proceso de correcciones de Dukas sobre estas primeras obras orquestales.

Sin embargo, encontramos una obra que, aunque firmada en Castro Urdiales, pertenece, por la fecha del manuscrito (8 de mayo de 1932) al final del último curso pasado por el cántabro en la École Normale de Musique. Se trata del borrador a lápiz de *Rondo pour quatuor*

d'orchestre. Con la anotación a lápiz bajo el título “Está todo descabellado”, podría tratarse de uno de los trabajos de clase propuestos por Dukas. Por el mes de composición (debemos recordar que mayo era el momento en el que cada año se realizaba en la escuela el concierto de final de curso con las obras de los alumnos de composición del aula de Dukas) podríamos pensar que sí, pero, desafortunadamente, no se ha conservado ningún programa de concierto del curso 1931-1932, por lo que no podemos afirmar que esta obra fuera compuesta para esta ocasión. Sin embargo, el hecho de tratarse de una forma “clásica” sobre las que Dukas tanto insistía a sus alumnos y que fuera para pequeña agrupación (un cuarteto de cuerda) hace posible que pudiera ser la obra propuesta para el concierto fin de curso. En cualquier caso, si revisamos el manuscrito,²⁹ que está incompleto, observamos varias correcciones y anotaciones que indican que se trata de un primer borrador pero que muestran a un compositor capaz ya de escribir con cierto nivel de complejidad. Muestra de ello es esta sección en la que crea dos voces para cada instrumento:



Ejemplo 3. Arturo Dúo Vital, *Rondo pour quatuor d'orchestre*, cc. 50-56.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 2- 36554.

²⁹ Santander, Fundación Botín, DUO 14-36839.

Esta obra, además, debió de ser la última de su período en la École Normale de Musique, ya que ese mismo verano de 1932, Dúo Vital regresaba definitivamente a España para casarse con Ana de la Llosa, con la que en septiembre de 1932 se instalaría en Gran Canaria.

Y precisamente en ese nuevo destino compuso la partitura *Molinos isleños* para orquesta (1933), el primer producto sinfónico del cántabro que conservamos y en el que podemos ver los resultados de sus dos años en el aula de Dukas. Compuesta en las Islas Canarias, tras su regreso de París y su matrimonio con Ana de la Llosa, la obra fue estrenada en Madrid en diciembre de 1933, bajo la dirección del propio Dúo Vital y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, tal y como reza la portada de su manuscrito:³⁰

³⁰ Santander, Fundación Botín, sig. DUO 9-36644.

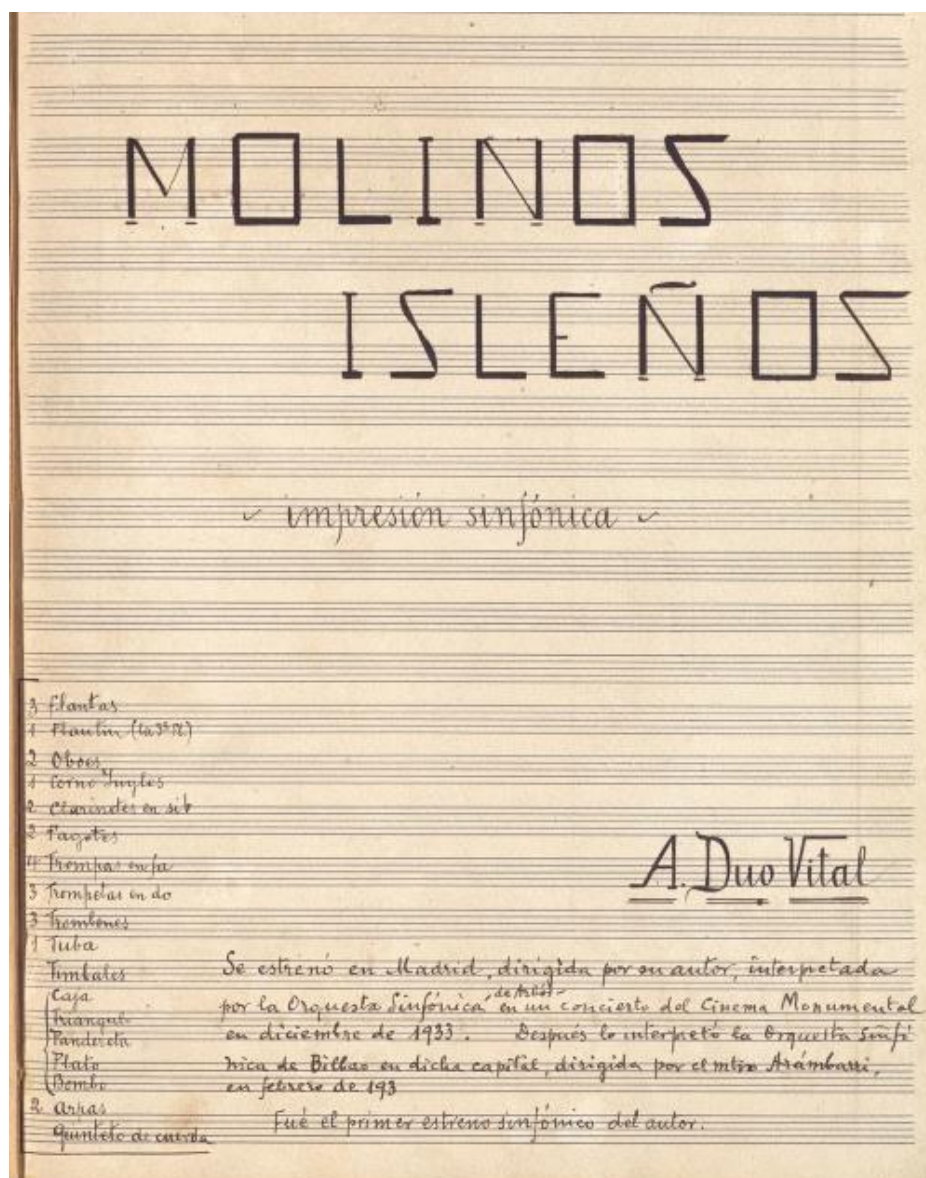


Imagen 3. Portada de la partitura *Molinos isleños* de Arturo Dúo Vital, 1933.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 9-36644.

Esta primera obra sinfónica de Dúo Vital tiene, como vemos, una plantilla orquestal muy ambiciosa, incluyendo quinteto de cuerda, dos arpas y una amplia sección de percusión. Se trata de un único movimiento con orquestación “muy francesa”. Así era recibida la obra tras su estreno en Madrid:

En los conciertos dominicales de la Orquesta Sinfónica se oyeron obras de Beethoven, Strauss, Borodin, Sibelius, Wágner, Bach, Stravinsky, Dvorak, J. A. de San Sebastián, Mendelssohn, Halffter y Tschaikowsky. En uno de estos conciertos matinales se estrenó *Molinos isleños*, del joven compositor A. Dúo Vital,

obra bien concebida y bien dibujada, con influjos dukassianos que revelan la fidelidad del discípulo al maestro.³¹

Estos “influjos dukassianos” también fueron señalados por Ramón de la Serna en una crítica en la que augura un futuro prometedor para el compositor cántabro. Con estas palabras lo analizaba:

Trátase de una breve impresión en que el músico evoca los “molinos atlánticos”, según el mismo afirma en el programa. Esto, unido a lo de isleños, nos lleva a colocar en las islas Canarias el “lugar de la acción”. Si nos equivocamos es porque, la verdad, no nos atrevemos a ir más lejos.

La obrita es de noble aliento y revela un compositor que, cuando se arranque a las influencias inevitables en todo artista mozo –aquí se advierte, a veces, la de Paul Dukas, maestro del autor–, hará labor personal y de resalte en nuestra música.³²

Sobre la recepción del público encontramos comentarios como “fue muy del agrado del público. Oyó muchos aplausos”.³³ En otra crítica se destaca su buena orquestación: “demostró poseer serios conocimientos de técnica por la buena orquestación que dio a su obra. Esta fue aplaudida”.³⁴

Pero más allá de la recepción por parte de la crítica y el público españoles podemos encontrar esos “influjos dukasianos” en la propia partitura: el tema que da unidad a toda la obra y que presentan los oboes y la trompa por primera vez en el compás 9, tiene ciertas reminiscencias del “tema del aprendiz” de *L'Apprenti sorcier* de Dukas, no melódicamente, pero sí en recursos humorísticos como el uso de apoyaturas y de notas picadas:

³¹ Ribó, Jesús A.: “Vida musical. Madrid”, *Musicografía*, Núm. 9, Monóvar, 9-I-1934, p. 18.

³² De la Serna, Ramón: “El concierto matinal de ayer”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 18-XII-1933, p. 5.

³³ “Información teatral”, *La Voz*, Madrid, 19-XII-1933, p. 3.

³⁴ S.C.: “Índice musical”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 19-XII-1933, p. 4.

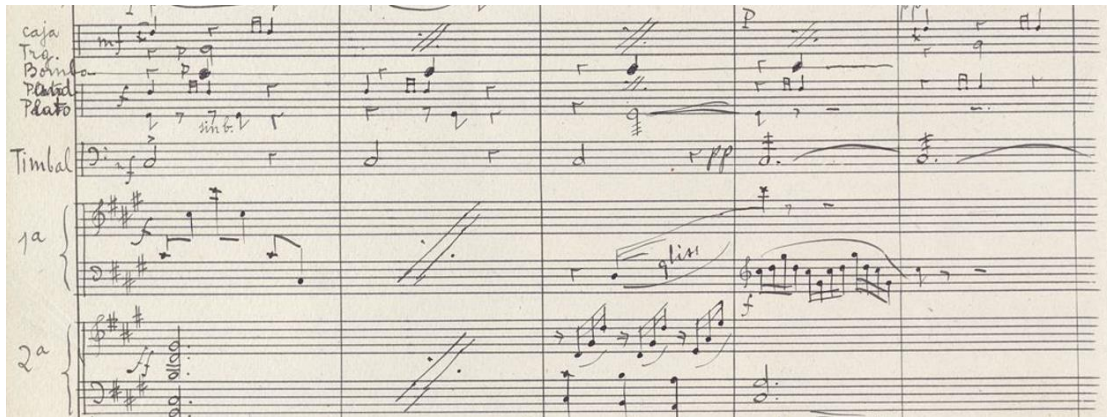


Ejemplo 4. Arturo Dúo Vital, *Molinos isleños*, cc. 6-13.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 9-36644.

El efecto humorístico del tema es reforzado por las flautas que, a base de corcheas a contratiempo, también realizan apoyaturas.

A nivel tímbrico, ambas partituras también comparten una plantilla muy parecida. Más concretamente, la combinación de arpa, timbales, bombo y caja es muy característica de las secciones más humorísticas de *L'Apprenti sorcier* de Dukas, gesto que el cántabro también utiliza en *Molinos isleños*:



Ejemplo 5. Arturo Dúo Vital, *Molinos isleños*, cc. 164-168.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 9-36644.

También el tratamiento de la sección de cuerdas evidencia que ya no nos encontramos ante un orquestador “novel”. En el ejemplo que mostramos a continuación presenta hasta nueve voces diferentes para la cuerda frotada con violines primeros en *divisi* a tres, violines segundos en *divisi* a dos, violas, violonchelos en *divisi* a dos y contrabajo:

This image shows a handwritten musical score for Example 6, focusing on the string section. The staves are labeled 'V 1a' (first violin), 'V 2a' (second violin), 'Viola', 'Vcllo' (viola), and 'Cb' (contrabass). The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and detailed, showing the complex arrangement of the string section.

Ejemplo 6. Arturo Dúo Vital, *Molinos isleños*, cc. 60-63.

Santander, Fundación Botín, sig. DUO 9-36644.

Si escuchamos la obra al completo, algo que podemos hacer gracias a la grabación que la Orquesta Filarmónica de Málaga realizó en 2012, sorprende la sonoridad de una orquestación de primer nivel en una primera obra sinfónica. Resulta muy significativo que, en un periodo de tan solo dos años, Dúo Vital alcanzara una capacidad orquestal de la que carecía a su llegada a París en 1930.

A la luz de las fuentes analizadas, podemos concluir que el proceso de aprendizaje vivido por Arturo Dúo Vital en los dos cursos como alumno de composición en la École Normale de Musique fueron definitivos en su formación como compositor, asimilando las técnicas de orquestación francesas de las que carecía a su llegada y reforzando su conocimiento contrapuntístico y cultivo de formas escolásticas como la fuga.

Creemos demostrado que más allá de las direcciones estéticas que Arturo Dúo Vital tomó a lo largo de su carrera, la huella que Dukas dejó en su trayectoria fue de vital importancia, dando con él sus primeros pasos en esos dos años de trabajos presentados y corregidos en clase y que tienen como resultado la obra *Molinos isleños* (1933), que de algún modo resume el salto dado por Dúo Vital desde su llegada a París hasta su regreso a España.

CAPÍTULO 8.

UN ALUMNO FUGAZ: EL POLIFACÉTICO GUSTAVO DURÁN

Sin ninguna duda, el personaje más poliédrico de los incluidos en esta tesis doctoral es Gustavo Durán. Militar, comandante, espía, compositor, escritor, actor de doblaje cinematográfico, diplomático y funcionario de las Naciones Unidas son algunas de las actividades y oficios que ejerció durante su intensa vida.¹ De todas ellas, la composición ocupó un lugar importante en sus años de juventud, aspecto que analizaremos a continuación para tratar de comprender la envergadura de su contacto con Paul Dukas.

Las principales fuentes conservadas sobre Durán fueron donadas por sus hijas a la biblioteca de la Residencia de Estudiantes, donde el músico pasó muchos ratos de su juventud visitando a algunos de sus amigos de la “colina de los chopos”, entre ellos Lorca, Dalí y Buñuel. En aquella época, Durán residía en Madrid y era un estudiante de piano.²

De su paso por el conservatorio madrileño sabemos que en el curso 1922-1923, Durán se matriculó como alumno libre del Conservatorio donde se examinó de 4º y 5º de piano. Ya en el curso siguiente, 1923-1924, aparece como alumno oficial de 6º de piano, asignatura que aprueba en convocatoria ordinaria. Sin embargo, curiosamente, en el curso 1924-1925, no cursa ninguna asignatura en el Conservatorio madrileño. Ya en el año siguiente, 1925-1926, en el acta de examen de 7º de piano, aparece entre los alumnos a examinar, pero en la calificación se indica “no asiste”. Todo ello nos muestra a un alumno inconstante que solo tomó estudios reglados de piano y de un modo, como vemos, bastante irregular:

¹ Juárez Camacho, Javier: *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate, 2009, p. 26.

² *Ibid.*, p. 32.

A.000.111* 95

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN
ENSEÑANZA OFICIAL

CURSO DE 192 5 A 192 6

ASIGNATURA DE PIANO 7º año.

ACTA de los exámenes ordinarios celebrados en el día de la fecha.

Número del examen	Número de la inscripción	APELLIDOS	NOMBRES	CALIFICACIÓN
1	4	Sastre Guadalupe	Mª Carmen	aprobada.
2	6	Alie Montes	Mª Desamparados	aprobada.
3	9	Gallego	Carmen	aprobada.
4	15	Sanz González	Mª Carmen	aprobada.
5	17	Alfama Truchuelo	Francisca	aprobada.
6	21	Martínez Anirés	Martín	aprobado.
		Durán Martín	Gustavo	No asiste.

Madrid 25 de mayo de 1926.

El Profesor
José Brago

[Firma: Gustavo Durán]

Imagen 1. Expediente de Gustavo Durán en el RCSMM. 1925-1926.

Madrid, RCSMM, sig. 862/14.

Al igual que varios músicos del Grupo de los Ocho, Durán también fue un compositor autodidacta que a pesar de no tener formación regalada en composición consiguió crear una obra de éxito como *El fandango del candil*, un ballet que compuso y dirigió con tan solo 20 años y que fue estrenado por “La Argentina”. Esta obra tuvo un éxito enorme, llegando a ser interpretada en varios países.³

Tras este enorme triunfo, Durán fue advertido por su entorno para que no se dejara llevar por los halagos y para que fuera consciente de que tener un éxito así tan joven conllevaba algunos peligros. En este sentido, Néstor Fernández de la Torre, pintor canario con quien Gustavo Durán vivió durante sus años parisinos, pudo ser el responsable de insistir

³ González Sosa, Manuel: “La metamorfosis de Gustavo Durán”, *Diario de las Palmas*, Las Palmas, 16-XII-1982, p. 17. Madrid, Biblioteca Residencia de Estudiantes, sig. GD/3/28/3.

al joven compositor sobre la necesidad de seguir formándose. Decimos esto porque, en una carta firmada por Miguel Benítez, amigo íntimo de ambos artistas, este advierte al pintor a finales de octubre de 1927, sobre la necesidad de formación de Durán:

Gustavo vale mucho, y a mi juicio, tiene delante un porvenir magnífico. Pero es necesario que tú con tu autoridad sobre él –autoridad que tantos motivos tiene– le aconsejes que estudie, que estudie mucho, pues he observado algunas lagunas y de consideración, en sus conocimientos musicales. Yo he hablado largamente de esto con él y él lo reconoce; pero al mismo tiempo confiesa su resistencia al estudio disciplinado.⁴

Si en el año 1927 Durán estaba recibiendo esta advertencia de dos de sus personas más allegadas, quizá la decisión de estudiar composición en París tuvo que ver con ello. De este modo y tras esta primera etapa de formación y éxito en Madrid, Durán viajó a París, donde se instaló con el pintor canario Néstor de la Torre en 1929. Allí viviría un periodo de una intensa vida social y cultural, que ya ha sido analizado en la principal biografía sobre el barcelonés hasta la fecha, *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*, del periodista y escritor Javier Juárez.⁵

En ella, su autor afirma que Durán recibió en París clases de “contrapunto de Noël Gallon, en el Conservatorio de París, y de composición con Paul Le Flem, de la Schola Cantorum. También fue alumno de Paul Dukas”.⁶ Hemos podido corroborar que el dato sobre Dukas es cierto gracias a Lucy Durán, hija del compositor, que nos ha prestado su testimonio:

Todo lo que yo recuerdo sobre la conexión con Paul Dukas es a papá contándome que él había sido alumno de Dukas en París. Esto fue cuando yo estaba empezando a estudiar música en la universidad. Recuerdo que él amaba la maravillosa pieza de Dukas *El aprendiz de brujo*, y estaba muy orgulloso de haber estudiado con él, decía que era un orquestador maravilloso.⁷

⁴ Almeida, Pedro: “Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la república. Apuntes para una biografía”, *Revista de musicología*, vol. IX, Núm. 2, 1986, p. 521.

⁵ Juárez Camacho, Javier: *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate, 2009.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ Entrevista vía email a Lucy y Jane Durán, hijas de Gustavo Durán. Contestada el 10 de noviembre de 2017.

A falta de fuentes primarias en la École Normale de Musique y en el archivo de la Residencia de Estudiantes, disponemos del testimonio de su hija para corroborar que estudió con Dukas. En cuanto al resto de profesores mencionados en la biografía de Juárez, sí hemos encontrado algunas referencias en prensa en los años veinte y treinta que hablan de su trayectoria formativa y musical:

Gustavo Durán es catalán, estudió en Madrid, con Turina y con Paul Fleuri [sic] en París; pero su personalidad, poderosa, enérgica, original, destaca en toda su obra de un modo inconfundible, sin influencia ninguna, no ya de sus maestros, sino de todo otro compositor contemporáneo. Su labor es muy vasta. principalmente canciones de un sabor inimitable, y tiene un ballet, pequeña joya lírica en que aparece con todo el frescor juvenil de su inspiración y todo el primor de su arte: *El Fandango de candil*, que ha dado triunfalmente la vuelta al mundo [...].⁸

Como vemos, en 1929 todavía no mencionan a Dukas como maestro, lo que nos hace pensar que su contacto con él se debió de producir entre 1930 y 1934.

En una entrevista realizada por Rafael Moragas en 1930, el pintor Néstor Fernández de la Torre y el compositor Gustavo Durán son preguntados conjuntamente. En dicha entrevista, en la que el pintor recibe un mayor protagonismo, Durán también es consultado por algunas cuestiones que nos pueden ser de interés:

Estudió con Joaquín Turina, en Madrid, y con Paul Le Flem, en París.

¿La preocupación musical de usted?

- Seguir la labor fundamental de Pedrell, naturalmente la del musicógrafo, y dedicarme al profundo estudio de los motetes de aquel inmenso abulense Tomás Luis de Victoria.

¿Qué juicio le ofrece a usted la actual música hispánica?

- Un juicio espléndido. Contamos con un compositor magnífico de toda magnificencia: Manuel de Falla. Le siguen Turina y Esplá. De los compositores

⁸ J. R. C.: “Actualidad teatral”, *El viajante de comercio*, Madrid, 1929, p. 17. Madrid, Residencia de Estudiantes, sig. GD/3/10/1.

catalanes los que más me interesan son Morera y Mompou. Sé que, a este, como a mí, le interesan enormemente las canciones Incaicas, que en otro orden son tan importantes como las de los sefarditas.

- ¿Compositores modernos extranjeros?

Vamos a coincidir en uno. Stravinsky por encima de todos. Después mis entusiasmos los comparto entre Strauss, Ravel y como técnico, pero solo técnico, Schoenberg.⁹

Como vemos, en esta entrevista es presentado como alumno de Paul Le Flem, y en ningún momento aparece citado Paul Dukas. Debemos de tener en cuenta que esta entrevista fue realizada en 1930 y que el período parisino de Gustavo Durán y Néstor de la Torre abarcó de 1929 a 1933, y quizá en el momento de esta entrevista todavía no había conocido a Dukas.

Otra de las pocas fuentes primarias que conservamos sobre su paso por París, es una agenda de Néstor de la Torre del año 1931, en el que se explicitan los acontecimientos, cenas y citas del pintor.¹⁰ Esta agenda la escribía Gustavo Durán, que durante esos años parisinos ejerció como secretario del pintor. En él, encontramos anotados encuentros asiduos con Paul Le Flem, hasta dos veces por semana, en diferentes horarios. En algunas ocasiones aparece la indicación “chez lui” (en su casa) lo cual demostraría que las lecciones que recibió por parte del compositor francés fueron en realidad clases particulares en su domicilio y no una enseñanza reglada en la Schola Cantorum, donde Le Flem fue profesor. La variabilidad del horario de sus citas también refuerza la hipótesis de que no eran clases de una asignatura reglada en una institución, aunque la frecuencia de ellas es bastante regular: normalmente martes y viernes, durante los meses de enero y febrero de 1931.

⁹ Moragas, Rafael: “Pasan por Barcelona el pintor Néstor Fernández de la Torre y el compositor Gustavo Durán, que nos hablan de sus inquietudes y preferencias artísticas”, *La Noche*, Barcelona, 1-XI-1930, p. 1. Madrid, Residencia de Estudiantes, sig. GD/3/31/1.

¹⁰ Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, sig. Diario-1931.

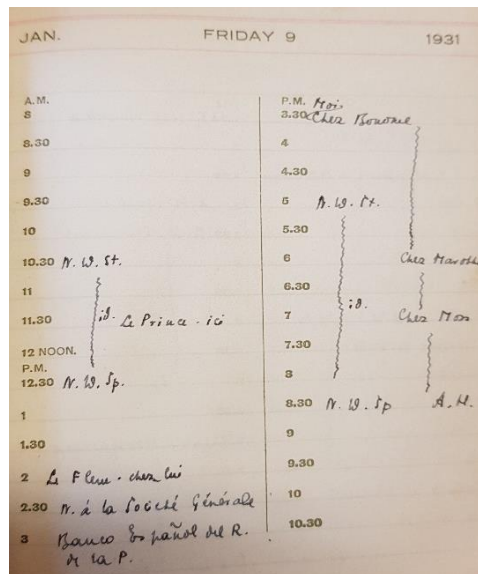


Imagen 2. Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.
Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, sig. Diario-1931.

Más allá de estas referencias a Paul Le Flem, no encontramos ninguna mención a Paul Dukas, al menos durante el año 1931, que es el único año conservado en esta agenda. Sin embargo, Gustavo Durán anotó citas en ese mismo año con algunos compositores españoles discípulos de Dukas. Es el caso de Joaquín Rodrigo, que en ese momento era alumno de composición del francés en la École Normale de Musique. Encontramos hasta dos encuentros con Joaquín Rodrigo, el 2 de febrero y el 13 de abril de 1931:

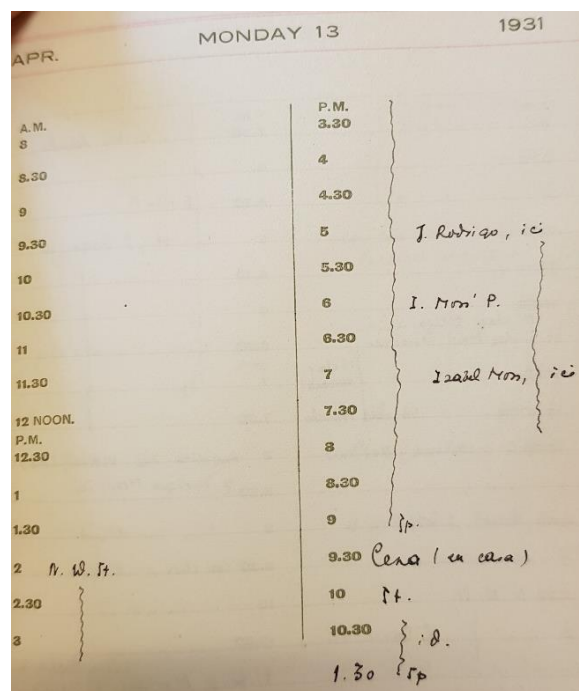
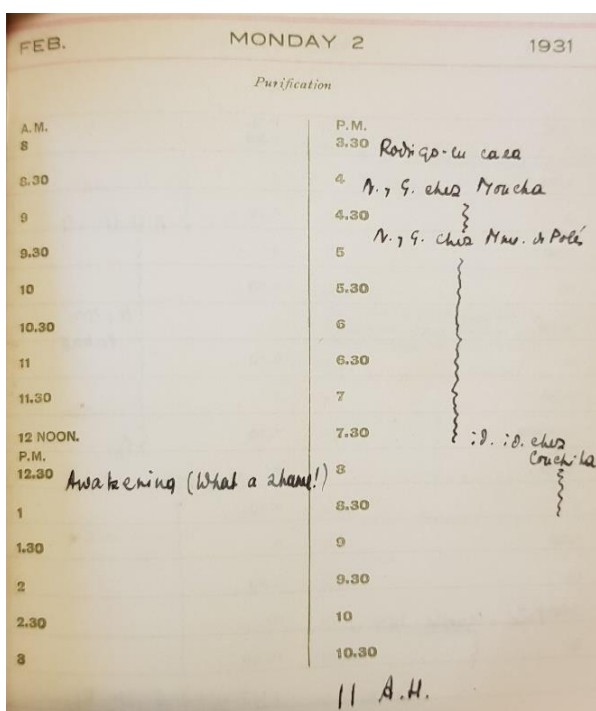


Imagen 3. Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.
Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, sig. Diario-1931.

Este dato podría ser meramente anecdótico, pero lo cierto es que Rodrigo no fue el único alumno de Dukas con el que Durán se trató en París. También Joaquín Nin-Culmell, discípulo del francés en la clase de composición del Conservatoire de París, tuvo contacto personal en esos años con Durán y Néstor de la Torre, tal y como demuestra otra de las citas de su agenda personal, en la que se puede ver cómo el 12 de febrero de 1931, el compositor y el pintor asistieron a un concierto de Nin-Culmell:

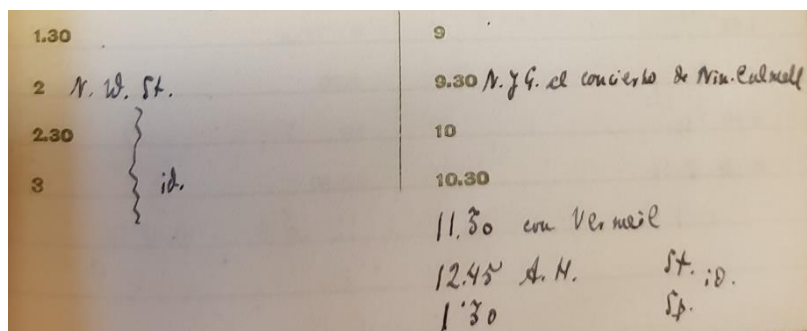


Imagen 4. Agenda del pintor Néstor de la Torre. 1931.
Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, sig. Diario-1931.

Estos contactos plantean la posibilidad de que Gustavo Durán hubiera conocido a Paul Dukas o hubiera oído hablar de él como profesor a través de alguno de sus alumnos, Joaquín Rodrigo o Joaquín Nin-Culmell.

Por otro lado, el perfil de estudiante irregular y poco amigo de los estudios reglados que ya tenía Durán en su etapa previa en Madrid, así como la ausencia de todo tipo de fuentes o referencias administrativas del compositor en la École Normale de Musique, nos hacen pensar que el contacto con Dukas debió de producirse de forma privada, es decir, en algo parecido a unas clases particulares y que este debió de ser breve y de poca transcendencia, ya que el propio Gustavo Durán, en una autobiografía escrita en 1941 que nos ha facilitado su hija Jane Durán, resumía sus años en París del siguiente modo:

Fui a París en 1929 para ampliar mis estudios musicales, estudiando contrapunto y fuga con Noël Gallon, del Conservatorio de París y composición con Paul Le Flem de la Schola Cantorum.

De 1929 a 1933 compuse algunas melodías para soprano y piano –“Axa, Fátima y Marién”, “Al alba venid”, “Zarza florida”, etc.– cantadas por Conchita Supervía, Vera Janacopulos, María Cid y otras en sus conciertos.

Durante esos años –1929/1933– hice una investigación especial sobre folklore musical español y latino americano [...].¹¹

Como vemos, no cita a Paul Dukas en ningún momento y las instituciones musicales que nombra las presenta como los lugares de procedencia de sus maestros franceses, usando el “of” y no el “in”, es decir que, aunque estos compositores franceses fueran profesores en esos lugares, deja entrever que estudió con ellos fuera del Conservatorio y de la Schola Cantorum. Esta hipótesis ganaría fuerza si tenemos en cuenta las enormes barreras que el Conservatoire de París ponía para aceptar a alumnos no franceses, un asunto que ya tratamos en la introducción de esta segunda parte del trabajo.

¹¹ «*Went to Paris in 1929 to develop further my musical studies, studying counterpoint and fugue with Noel Gallon, of the Conservatoire of Paris, and composition with Paul Le Flem, of the Schola cantorum. From 1929 to 1933 composed some melodies for soprano voice and piano –“Axa, Fátima y Marién”, “Al alba venid”, “Zarza florida”, etc.– sung by Conchita Supervía, Vera Janacopulos, María Cid and others at their concerts. During these years –1929/1933– I made a special research into spanish and latin american folk-music*». Autobiografía mecanografiada, documento sin catalogar facilitado por Jane Durán, hija del compositor.

Pero lo realmente significativo para nosotros de esta autobiografía es que Paul Dukas no aparezca citado en ningún momento como maestro, por lo que la hipótesis que apuntábamos en líneas anteriores sobre la levedad del contacto entre Durán y Dukas gana peso.

Otro dato que apoya nuestra hipótesis son el tipo de composiciones que Gustavo Durán realizó durante sus cuatro años en París: todas son canciones para soprano y piano y nada de música sinfónica. Si tenemos en cuenta que Dukas era especialmente reconocido como profesor de orquestación, no tendría mucho sentido hablar de una influencia significativa por parte del francés sobre Gustavo Durán, más aún cuando este, tras su periodo parisino, giró su carrera profesional hacia otras facetas que poco tenían que ver con la composición.

Con todo ello, podemos concluir que el contacto entre Gustavo Durán y Paul Dukas debió de ser breve y de poca trascendencia, ya que las escasas fuentes existentes sobre ambos así lo demuestran.

CAPÍTULO 9.

DESDE Y HACIA LA BANDA.

EL VIAJE CIRCULAR DE JOAQUÍN VILLATORO

Para conocer la etapa de Joaquín Villatoro Medina como alumno de Dukas, es necesario analizar la trayectoria que tuvo que recorrer desde su pequeño pueblo natal, Castro del Río, en la provincia de Córdoba, hasta su llegada a París.

Con una situación personal de precariedad económica, huérfano de padre y madre desde, al menos, los 19 años, Villatoro es un ejemplo de cómo las becas y pensiones concedidas por las diputaciones provinciales y ayuntamientos de España en los primeros años 30 fueron fundamentales para formar musicalmente a compositores que, de otro modo, jamás hubieran podido acceder a enseñanzas regladas.

Como tantos otros niños nacidos en pequeños pueblos de España, sus primeros pasos musicales fueron dados en la banda de música de su localidad natal. Según Cañaveras, Joaquín inició su formación musical a los trece años de edad con Emilio Díaz, profesor de la banda de dicha población, y con el melómano Francisco Algaba Luque, un abogado, poeta, escritor, compositor y agricultor de Castro del Río.¹

Las primeras fuentes que dan pistas de los inicios de su formación musical demuestran que realizó sus primeros estudios reglados en el Conservatorio de Córdoba entre los años 1928 y 1930. Vemos a continuación su expediente académico:²

¹ Cañaveras Garrido, Francisco: *Joaquín Villatoro. Vida y Obra*. Córdoba: Ayuntamiento de Castro del Río, 1998, p. 10.

² Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA
C U R S O
1929 A 1930
Núm. 218

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN
CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

Don ANGEL LANCIO Y MARTIN DE LA PUENTE.
SECRETARIO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CERTIFICO: Que Don Joaquín Villatoro Medina
natural de Castro del Río provincia de CÓRDOBA verificó
el examen de ingreso en la enseñanza de Solfeo el día 14 de Julio obteniendo la cali-
ficación de Aprobado, teniendo, además, aprobados en este Conservatorio los estudios siguientes:

ASIGNATURAS	CURSOS	CALIFICACIÓN EN LOS EXÁMENES		OBSERVACIONES
		Ordinario	Extraordinario	
Solfeo, 1.ª y 2.ª año	1928 a 1929	Aprobado		EN EL CONSERVATORIO DE CÓRDOBA
Piano, 1.ª y 2.ª año	Id	Aprobado		Libre Junio
Armonía, 1.ª y 2.ª año	Id	Aprobado		Id
Piano, 3.ª y 4.ª año	Id	Aprobado		Libre Septiembre
Estética e Historia	Id	Notable		Id
Piano, 5.ª año	1929 a 1930	Sobresaliente		Oficial
Armonía, 3.ª año	Id	Sobresaliente		y Diploma de primera clase. Id

Y para que conste donde conenga al interesado, y a su instancia, firmo la presente de
orden y con el V.º B.º del Sr. Director de este Real Conservatorio y con el sello del mismo, en
Madrid, a 1930 de Julio de mil novecientos treinta.

V.º B.º
El Director,
Francisco González Martín

El Secretario,
Angel Lancio

Imagen 1. Expediente de Joaquín Villatoro en el Conservatorio de Córdoba.
Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

Villatoro se examinó en el Conservatorio de Córdoba de los primeros cursos de piano, solfeo y armonía. Sin embargo, el cordobés venía de una formación autodidacta previa que le permitió examinarse de varios cursos y asignaturas en tan solo dos años. Además, sus dos años en el Conservatorio de Córdoba fueron posibles gracias a “las enseñanzas gratuitas que el Ayuntamiento sostiene incorporadas al Conservatorio Oficial de música”.³

Al parecer, Villatoro se benefició de estas enseñanzas gratuitas, pero no solo estudió en Córdoba, sino que también realizó viajes a Madrid para examinarse de determinadas asignaturas. Una fuente que explica muy bien su periplo formativo entre los años 1928 y 1930

³ “Triunfo de un cordobés”, *Boletín Musical*, Madrid, 1-VII-1930, p. 19.

es una de las cartas de recomendación que su profesor de armonía en el Conservatorio de Córdoba, Mariano Gómez Camarero, redactó el 1 de julio de 1930:

En un plazo de dos años ha conseguido aprobar en el Conservatorio de Córdoba el ingreso y los cursos primero, segundo y tercero de Solfeo; y en el Conservatorio de Madrid, la Estética e Historia de la música y los cursos primero, segundo y tercero de Armonía. Por mi consejo simultaneó los estudios de piano y en poco más de un año aprobó, también en Madrid, los cursos primero, segundo, tercero y cuarto. Todo esto prueba unas condiciones verdaderamente excepcionales.⁴

Esta misma trayectoria de alumno avanzado con capacidades excepcionales la certificaba otros de sus profesores del Conservatorio de Córdoba. Nos referimos a la carta de recomendación firmada a primeros de julio de 1930, en la que Rafael Serrano Palma (profesor de canto y solfeo) daba cuenta de la veloz evolución de Villatoro:

Certifico: Que Don Joaquín Villatoro Medina cursó en este centro la asignatura de solfeo en sus tres cursos por enseñanza no oficial, demostrando por el mero hecho de no haber tenido profesor en dichas enseñanzas una labor autodidacta que le acredita como individuo especialmente dotado de brillantes condiciones para los estudios musicales.⁵

Sin embargo, aunque pareciese que cursó todos sus estudios en el Conservatorio de Córdoba viajando a Madrid solo para examinarse por libre, lo cierto es que durante el curso 1929-1930, Villatoro fue alumno presencial de Pedro Fontanilla y Miñambres, profesor de Armonía del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, obteniendo el primer premio de su clase. En otra carta de recomendación, esta firmada el 9 de julio de 1930 por el propio Fontanilla, se daba cuenta del logro alcanzado por el cordobés:

Certifico: Que el alumno don Joaquín Villatoro ha asistido a mi clase oficial del Conservatorio, durante el actual curso 1929-1930, practicando los materiales que, según el programa, constituyen el cuarto curso de Armonía y ha destacado

⁴ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

⁵ *Ibid.*

por sus especiales aptitudes para este arte de la composición musical y asiduidad en el trabajo, por el que ha obtenido el primer lugar entre todos los alumnos de la clase, calificación de Sobresaliente en los exámenes de fin de carrera y el Primer Premio en los concursos públicos de oposición últimamente verificados.⁶

También la prensa se hizo eco de este logro. En el mismo mes de julio, se publicaba en el *Boletín Musical* la noticia de que Villatoro había obtenido el premio final de carrera en la especialidad de Armonía en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, habiendo sido formado en dicha asignatura previamente por el profesor Gómez Camarero, en el Conservatorio de Córdoba, donde, recordemos, Villatoro pudo estudiar gracias a las enseñanzas gratuitas que el Ayuntamiento de Córdoba ofertaba a alumnos sin recursos. La noticia era anunciada como el “triunfo de un Cordobés”:⁷

Julio 1930 *Boletín Musical* 19

«...dos, terremos que sufrir el «allegro» del pasadoble por el «Lento» de la marcha. Ni hacemos nada ni dejamos hacer. Todo lo espumamos como gracia divina sin hacer-nos, por nuestra religiosidad, acreedores a tal privilegio superior. Menos mal que la Música como Arte y como Ciencia pre-cede de las incertidumbres de los Sínodos terrestres y sigue su camino celestial...»

Y sin otras noticias, amigo Rosfermán dez, reciba saludos de su modesto antecesor en esa dirección musical de Villanueva que lo distingue y aprecia.

José María d'Alcántara

Triunfo de un cordobés

El día 2 se celebraron en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid las oposiciones a premios que al final de la carrera otorga el mencionado Centro, siendo requisito indispensable haber obtenido la calificación de sobresaliente en el último curso de la misma.

Los trabajos de la enseñanza de Harmonía han sido juzgados por un Tribunal compuesto por los señores Latorre, Villa, Sansón, Guerrero y Escobar, concediendo el primer premio al joven cordobés don Joaquín Villatoro Medina.

Las pruebas han consistido en la realización de un «Bajete» y componer el acompañamiento a una difícil melodía para violín, verificando estas ejecuciones el señor Villatoro con pleno dominio de la técnica. Estas pruebas alcanzaron el refrendo del público, para lo cual se verificó en la tarde del mencionado día una audición en el teatro de la Princesa, interpretando el «Bajete» realizado por este afortunado artista el celebre «Cuarteto Francés» integrado por los notables concertistas señores Frances, Quintero, Comado del Campo y Luis Villa, y la melodía por los señores Frances y Guerrero, profesores de viola y piano del Real Conservatorio.

Dicho laborioso joven, natural de Castro del Río, hace dos años se matriculó en las enseñanzas gratuitas que el Ayuntamiento sostiene incorporadas al Conservatorio Oficial de Música de nuestra capital, en la enseñanza de Harmonía, formando parte de una plantel de músicos cordobeses que no tardarán en dar pruebas de su valer.

Al mismo tiempo ha terminado la enseñanza elemental de piano con la más alta calificación.

Al Ayuntamiento de Córdoba y a los profesores señores Gómez Camarero, de Harmonía, y don Luis Serrano, de piano, así como al señor Villatoro les enviamos nuestra entusiasta felicitación.



Don Rafael Villatoro
que en los recientes concursos de Harmonía celebrados en el Real Conservatorio de Madrid, ha obtenido el primer premio.

Contestación a la carta abierta de X. Y. Z.

Coral Filarmónica Palentina

Se. Don Rafael Serrano.

Córdoba

Mi estimado amigo:

He leído en el número de junio pasado del *BOLETÍN MUSICAL*, la carta abierta referente al homenaje al nuestro Hado, complacientemente participando la gran satisfacción que me produce el que se lleve a realidad esta magnífica idea, para esto es un acto de verdadera justicia el proyectar de mi amigo Señor Páez, al cual me adhiero muy gustoso como compañero y amigo del Señor Hado.

Ahora bien, como para llevarse a efecto en esta Coral dicho homenaje, tiene que acordarlo la Junta Directiva, de las resoluciones que esta adopte en este sentido, le pondrá al corriente enseguida.

Como siempre me es grato repetirme de muy afino, y amigo.

Antonio Guzmán Ricis.

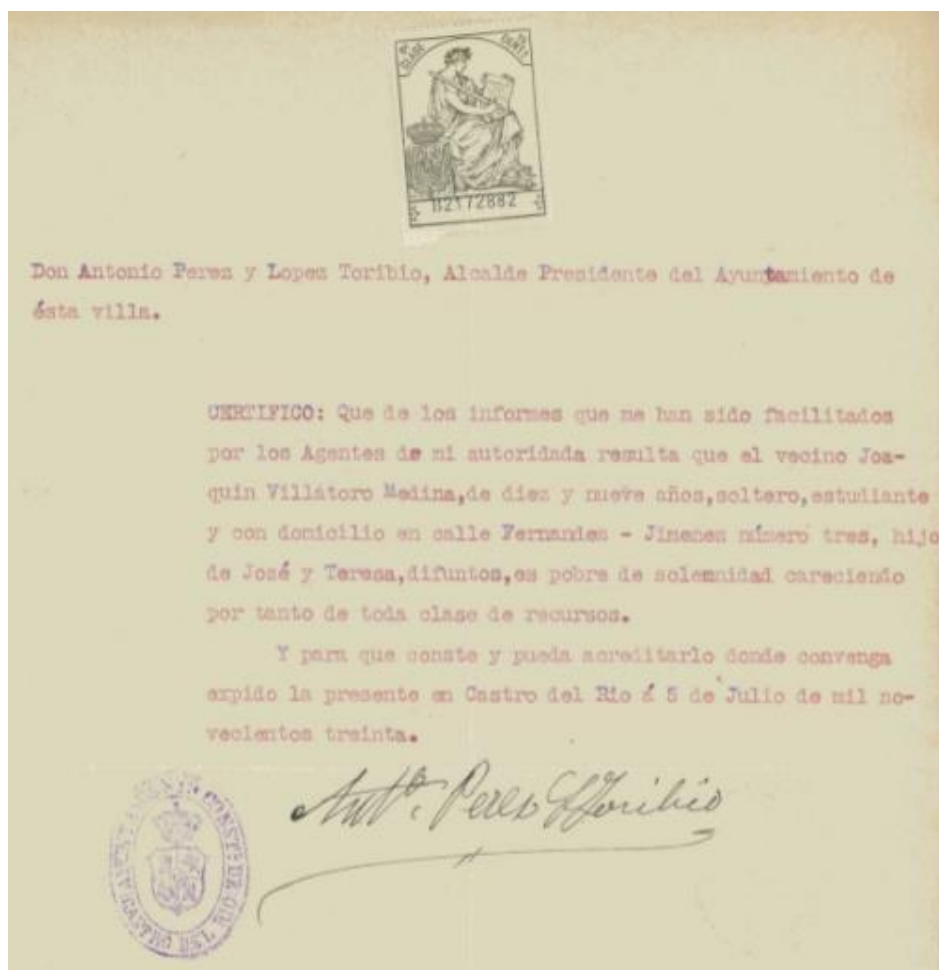
Palencia 24-7-30.

Imagen 2. “Triunfo de un cordobés”, *Boletín Musical*, Madrid, I-VII-1930, p. 19.

⁶ *Ibid.*

⁷ “Triunfo de un cordobés”, *Boletín Musical*, Madrid, I-VII-1930, p. 19.

Como vemos, el verano de 1930 supuso un punto de inflexión para Villatoro que, tras obtener el premio extraordinario de Armonía en el Conservatorio de Madrid, llevó a cabo una recopilación de cartas de recomendación y de certificados oficiales que atestiguaran sus capacidades musicales y sus dificultades económicas. Prueba de ello son las cartas que Villatoro pidió al Ayuntamiento de su pueblo natal, Castro del Río, para demostrar que no poseía bienes económicos y que su situación era de auténtica necesidad. En dos certificados firmados el 5 y el 11 de julio de 1930 respectivamente, el alcalde de su pueblo, Antonio Pérez López Toribio, afirma que Villatoro, de 19 años, “ha observado siempre intachable conducta, mereciendo el aprecio y estimación de sus convecinos” y que es, además de huérfano, “pobre de solemnidad, careciendo por tanto de toda clase de recursos”:⁸



⁸ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

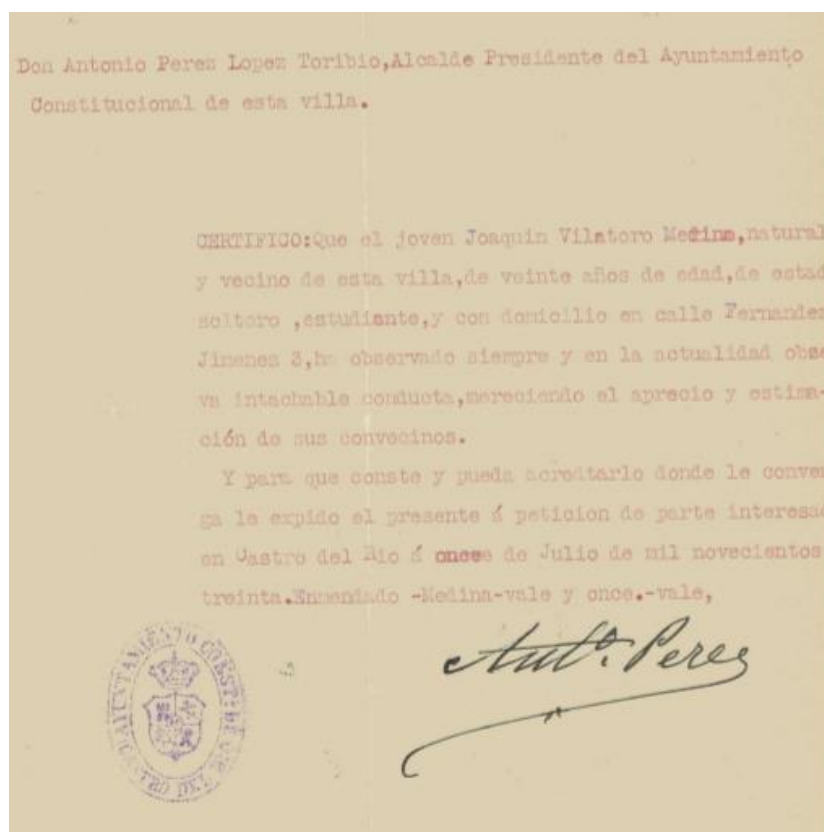


Imagen 3. Certificados del alcalde de Castro del Río, 1930.
Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

Estos certificados que tratan de demostrar su precariedad económica y las cartas de recomendación anteriormente citadas de sus profesores Mariano Gómez Camarero, Rafael Serrano Palma y Pedro Fontanilla y Miñambres, tenían el objeto de ayudar a Villatoro a conseguir una plaza de pensionado para efectuar o ampliar estudios musicales que la Diputación Provincial de Córdoba convocó en su Boletín Oficial durante el verano de 1930. Tras recopilar todas estas recomendaciones y certificados, Villatoro escribía una carta a la Diputación pidiendo que se le concediera la oportunidad de participar en las oposiciones para tal fin. Véase la imagen a continuación:



Imagen 5. Ejercicio de oposición de Joaquín Villatoro, 1930.

Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC152.2.

Aunque no se conserva el documento de la resolución de la oposición, Villatoro debió de ganar la pensión a la luz de los datos que aparecen en los libros de actas de la comisión gestora de la Diputación de Córdoba de los años 1931 y 1932 y del expediente académico de Villatoro en el Real Conservatorio de Música de Madrid.⁹ En este último, se puede ver cómo

⁹ Madrid, RCSMM, sig. Exp-Villatoro.

a partir del año 30, continuó sus estudios en el Conservatorio de Madrid cursando las asignaturas de Composición, Folclore y Acompañamiento, un hecho que hubiera sido imposible sin la ayuda económica de dicha pensión.

X Alumno Villatoro Medina
 D. Joaquín
 nació en Castro del Río provincia de Córdoba.
 Ingresó el de F. Nac: 5-1-11 de 194

ASIGNATURAS	CURSOS	CALIFICACIÓN	OBSERVACIONES
Solfeggio 1º 2º 3º	Cons. de Córdoba.		
Piano 1º 2º	28-29	a.	L. J.
Armonía 1º	"	a.	"
2º 3º	"	a.	"
Piano 3º 4º	"	a.	" sep.
F. e. H.	"	N	"
Piano 5º	29-30	5	O.
Armonía 4º	"	5 y 8	ip. 1º
Comp. 1º	"	a	O.
Acomp. 1º	30-31	a	"
Comp. 2º	"	a.	"
3º	34-35	a.	"
Practica folk.	"	a.	"
Comp. 4º	35-36	5.	"
Folklore	"	a.	"
Comp. 5º	41-42	N.	L. J.

Imagen 6. Expediente de Joaquín Villatoro en el Conservatorio de Madrid.
 Madrid, RCSMM, sig. Exp-Villatoro.

En cuanto a los libros de actas de la comisión gestora de la Diputación de Córdoba, encontramos entre los años 1931 y 1932, varias menciones a peticiones de ampliación de dicha pensión. En una sesión ordinaria celebrada el 28 de julio de 1931, se recoge los siguiente:

Córdoba. - En seguida se dio cuenta de otra solicitud [...] por Don Joaquín Villatoro Medina [...] que se le amplíe por todo el tiempo que le resta estar en Madrid la pensión que disfruta para seguir estudiando [...].¹⁰

¹⁰ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3872-02.

Paralelamente a sus estudios en el Conservatorio de Madrid, Villatoro, en su condición de becario de la Diputación de Córdoba, debía dar cuenta de forma continua ante la comisión encargada sobre el cumplimiento de sus obligaciones como becario. Prueba de ello es esta otra publicación del libro de actas de la comisión en 1931:

De igual modo se dio cuenta de otro informe del mismo negociado de instrucción pública manifestando que el pensionado Don Joaquín Villatoro Medina, que cursa estudios musicales en Madrid, ha presentado la correspondiente certificación para justificar su aprovechamiento, según la cual le falta la calificación en una de las asignaturas en que se matriculó, cuya asignatura no figura en el plan de estudios entre las que constituyen el plan de estudios de la carrera de composición musical, por lo que somete este asunto a conocimiento de la comisión para que se determine si ha cumplido, o no, las obligaciones que le fueran impuestas. En su vista y después de deliberar, la comisión, previa declaración de urgencia, acordó tener por cumplidas las obligaciones del pensionado Señor Villatoro y que se comuniquen así a la intervención a los fines consiguientes.¹¹

En algún momento dado de 1932, Villatoro debió decidir marchar a estudiar música al extranjero para ampliar su formación y abandonar por un tiempo el Conservatorio madrileño. En otra acta de la comisión, celebrada el 9 de agosto de 1932, se vuelve a mencionar a Villatoro, pero esta vez parece que el cordobés está disfrutando ya de otra pensión, destinada a estudios en el extranjero:

Así mismo se dio cuenta de dos informes del Negociado de Instrucción Pública y Bellas Artes, haciendo constar que el pensionado para estudios de música en el extranjero Don Joaquín Villatoro Medina [...] ha cumplido las obligaciones reglamentarias y la comisión acordó quedar enterada.¹²

¹¹ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3872-02.

¹² Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3828-01.

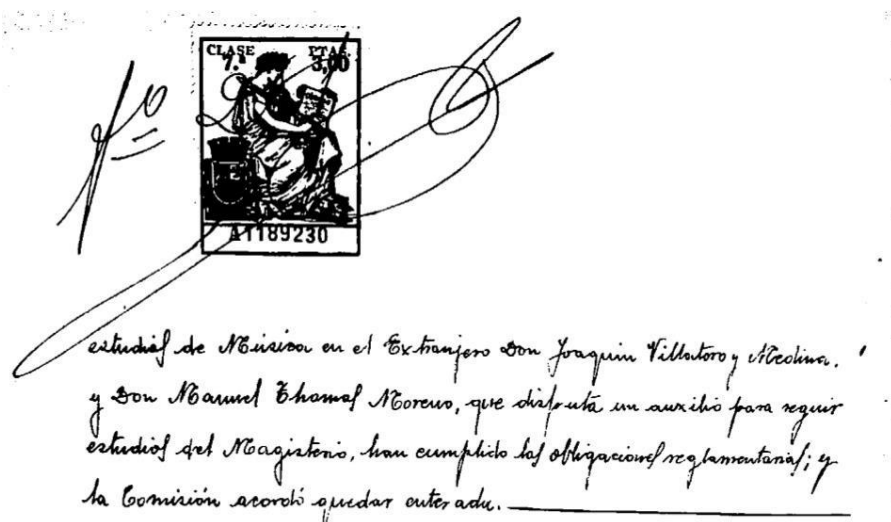


Imagen 7. Fragmento de acta de comisión celebrada el 9 agosto 1932.
Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3828-01.

Al parecer, el primer destino internacional de Villatoro fue Viena. En una sesión ordinaria celebrada el 20 de octubre de 1932 se menciona dicha ciudad:

Después se dio cuenta de un informe del negociado de Instrucción Pública y Bellas Artes, manifestando que el pensionado para estudios de música en el extranjero Don Joaquín Villatoro Medina, al ser requerido para que justificara su estancia actualmente en España, ha expresado que tiene el propósito de documentarse sobre los [correctores] del país antes de marchar al extranjero, como consecuencia de lo cual propone que se le requiera para que inmediatamente marche a Viena, se presente al Consulado y cumpla sus obligaciones reglamentarias con exactitud, haciéndole saber que no se le abonará el tercer trimestre de su pensión hasta que se reciban noticias del Consulado, las que se pedirán directamente. En su vista la comisión acordó: 1º Que se haga el requerimiento al Señor Villatoro en la forma propuesta por el negociado; y 2º Que en lo sucesivo se hagan cumplir con todo rigor las obligaciones de los pensionados para estudiar en el extranjero, con respecto a su residencia, advirtiéndole a todos ellos que no se ordenará el pago de sus pensiones como no hagan las justificaciones reglamentarias en debida forma.¹³

¹³ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3828-01.

Sin embargo, tan solo dos meses más tarde, en otra sesión ordinaria celebrada el 10 de diciembre de 1932, Villatoro parece haber justificado su residencia en París:

Acto seguido se dio cuenta de tres informes del negociado de Instrucción Pública y Bellas Artes haciendo constar que los pensionados para estudios Don Joaquín Villatoro Medina [...] han cumplido sus obligaciones justificando el primero de ellos su residencia en París, quedando enterada de todo ello la Comisión.¹⁴

Este documento nos indicaría que en el otoño de 1932 Joaquín Villatoro Medina ya se encontraba en París. Sin embargo, la inexistencia de fuentes conservadas respecto a su paso por la École Normale de Musique nos impide saber con exactitud cuánto tiempo permaneció en el aula de Dukas como alumno de composición.

Sin embargo, la voz dedicada a Joaquín Villatoro Medina en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* afirma que el músico cordobés se trasladó a París en 1931 “para ampliar sus estudios en la Escuela Normal, donde enseñaban Dukas y Cortot”.¹⁵ Por su expediente académico en el Real Conservatorio de Música de Madrid sabemos que hubo un salto de 1931 a 1934 en el que Villatoro no cursó ninguna asignatura, por lo que podríamos ubicar su estancia en Francia entre 1931 y 1934. Por otro lado, teniendo en cuenta que en 1930-1931 estudió el segundo curso de la asignatura de Composición en el Conservatorio de Madrid, creemos que Conrado del Campo, profesor de esta asignatura que ya había tenido con anterioridad una alumna que se había marchado a estudiar a París con Dukas, María de Pablos Cerezo, podría ser responsable de la recomendación de estudiar con el francés.

Dada la circunstancia de que no ha quedado rastro de su paso por la École Normale de Musique, ni tampoco cartas u otros testimonios, nos vemos obligados a ceñirnos a los datos aquí expuestos.

¹⁴ Córdoba, Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba, sig. HC3828-01.

¹⁵ Medina, Ángel: “Villatoro Medina, Joaquín” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; López-Caló, José (coord.). Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. X, p. 944.

A la luz de ellos, solo podemos concluir que la formación compositiva de Joaquín Villatoro Medina se gestó bajo la tutela de Conrado del Campo en el Conservatorio madrileño y muy posiblemente bajo la influencia de Dukas en París gracias a una beca disfrutada entre los años 1932-1934.

Viendo la evolución posterior de su carrera, principalmente dedicada a la composición de obras para banda y su propio desarrollo profesional (en 1956 obtuvo por oposición la primera categoría del Cuerpo de Directores de Banda de Música Civiles y desde 1962 hasta su jubilación dirigió la Banda Municipal, el Orfeón, la Orquesta Sinfónica y el Conservatorio de Jerez de la Frontera) creemos que Villatoro aprovechó su formación parisina para aplicarla al repertorio de banda, volviendo así a sus orígenes (la música popular de banda) y a su tierra (Andalucía) y volcar en ellos todos los conocimientos musicales obtenidos en su etapa formativa.

Nos encontramos por tanto ante un caso singular dentro de la larga lista de alumnos españoles de Dukas, ya que este realizó intencionadamente un viaje con paradas en Madrid y París, pero cuyo punto de partida y de destino eran el mismo. Un viaje circular.

CAPÍTULO 10. JOAQUÍN NIN-CULMELL: EL ALUMNO DEL DISCÍPULO

Tal y como advertíamos en la introducción de esta segunda parte del trabajo, el único alumno con raíces españolas que pasó por el aula de composición de Dukas en el Conservatoire de París fue Joaquín Nin-Culmell. Este músico tiene una importante particularidad: de origen cubano español, pero nacido en Berlín y criado entre Barcelona y Nueva York, se identificó como un artista de la escuela musical española y adquirió finalmente nuestra nacionalidad.

La singularidad de su caso respecto al resto de alumnos españoles formados en la École Normale de Musique se explica con un solo nombre: Manuel de Falla. Fue precisamente el discípulo andaluz de Dukas quien aconsejó y consiguió que Nin-Culmell estudiara en el Conservatoire de París bajo la tutela del francés.

Pero antes de adentrarnos en los detalles de su contacto con Dukas debemos tener en cuenta cuál había sido su formación musical previa. Criado por su madre tras el abandono de su padre, el compositor Joaquín Nin Castellanos, a la edad de 3 años, su formación musical reglada no llegaría hasta que en su juventud decidió instalarse en París.¹ El propio Nin-Culmell lo explicaba en una entrevista concedida a la revista *Residencia* en octubre de 1997:

Yo le dije a mi madre cuando tenía unos 14 años: “Te tienes que sacrificar y llevarme a Europa”. Yo no sabía nada; sí, me había enseñado yo a mí mismo a leer música. Lo leía todo, lo tocaba todo mal tocado. Un poco como le sucedía a Anaïs con los libros, que se liaba con ellos de pe a pa, pero sin mucho orden. Pues yo también escribía música y leía todo, seguramente lo leía mal y lo tocaba peor, pero me estaba formando un léxico. Y mi madre, casada Anaïs, cuando al marido lo mandan a París, vende la casa y, con esta pequeñísima cantidad y gracias a mi cuñado, puedo estudiar en París el piano [...].

Llego a París y me doy cuenta de que no sé nada. Entonces ya la rebeldía se calmó un poco, porque me metieron en clase con niños de pantalón corto, yeso

¹ Morgades, Lourdes: “Joaquín Nin-Culmell, compositor”, *El País*, Madrid, 16-I-2004, p. 23.

era un insulto de proporciones mayores [...] Estudié muy seriamente, hasta que obtuve el diploma en la Schola Cantorum.²

Como vemos, su primera formación musical fue como pianista en la Schola Cantorum, donde se graduó en 1930. Y fue en el verano de ese mismo año en el que Nin-Culmell viajó hasta Granada para conocer a Falla. Gracias al contacto de su madre, quien había sido amiga del compositor gaditano años atrás, Nin-Culmell pudo estudiar aquel verano bajo su tutela. “Le fui a visitar con mis *Tres impresiones para piano* y él me hizo observaciones en las que tenía muchísima razón. [...] Me dijo: ‘Bueno, si quiere, puede volver cuando tenga otra obra para enseñarme’. Y efectivamente volví en el año 32”.³

En esta segunda ocasión Nin-Culmell se presentó ante el maestro con la partitura de su *Sonata breve* y este fue el desencadenante de su unión con Dukas:

Entonces, en el 32, me dijo que yo tenía que estudiar con alguien en París. De la Schola Cantorum, donde yo estaba, no le gustaba mucho la parte de composición musical. “Yo le puedo dar una carta a Paul Dukas, que es mi amigo”, me dijo. Paul Dukas daba clase en el Conservatorio. La matrícula no costaba nada, era por examen y, además, no admitían extranjeros. Pero una carta de Falla me abrió muchas puertas.⁴

Se reforzaba así, de algún modo, el vínculo Dukas-Falla, al ser el gaditano el discípulo que ahora, casi 20 años más tarde de su llegada a París, enviaba a uno de sus alumnos a estudiar con su viejo maestro.

Vemos también en este fragmento cómo Nin-Culmell reconoce lo singular de su caso al ser admitido como alumno extranjero en el Conservatoire de París. Recordemos en este punto las diferencias entre el acceso a la École Normale de Musique, la Schola Cantorum y el Conservatoire de París para los alumnos extranjeros y que ya analizamos en páginas anteriores de este estudio. (Véase “Introducción” de la Parte II). La *Sonata breve* que mostró

² Méndez, José: “Entrevista a Joaquín Nin-Culmell”, *Residencia*, Núm. 3, octubre 1997. Consultado en <http://www.residencia.csices/bol/num3/nin.htm> el 29-XI-2018.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

a Falla fue también su carta de presentación ante el francés. Así lo narraba Nin-Culmell en un artículo firmado por él en 1996:

[...] transformé la *Sonata breve* en su actual versión. Fue la versión que presenté en la clase de composición musical de Paul Dukas en el Conservatorio de París, armado de una carta de presentación de don Manuel. Dukas leyó la carta y me pidió que le diera a conocer la *Sonata breve*. Así lo hice, y al terminar, sin más comentarios, me admitió a su clase como miembro extranjero, cosa poco usual en el Conservatorio Nacional de París en aquel entonces. Por lo visto, la carta de presentación del autor de *El amor brujo* había podido convencer al compositor de *El aprendiz de brujo*. No tardé en verme rodeado de caras conocidas, algunos ex discípulos como Tony Aubin, Elsa Barraine y Olivier Messiaen, otros discípulos más recientes como Jean Hubeau, Jean Langlais, Jehan Alain, etc. A excepción de mi gran amiga Elsa Barraine, todos han desaparecido.⁵

Tras haber sido aceptado por el francés, Manuel de Falla escribía a Nin-Culmell “gratisima su última, y magnífico su anuncio de trabajar con Dukas, el maestro admirable”.⁶

La singularidad de su caso respecto al resto de alumnos españoles de Dukas le permitió entablar contacto con compositores franceses de su misma generación como los mencionados en este fragmento, pero no le privó de conocer a otros compositores españoles que estudiaron en la École Normale de Musique, a pesar de que él no fuera alumno de esta institución. El testimonio del propio Nin-Culmell demuestra que pudo conocer a otros dos alumnos de Dukas: Joaquín Rodrigo y Gustavo Durán. Respecto al valenciano, escribía:

Otro contemporáneo que conocí y traté mucho en París fue Joaquín Rodrigo, mi tocayo mayor. No recuerdo cuándo compareció Rodrigo en París para estudiar con Dukas en la École Normale de París. Lo que nunca se me olvidará es la carta que le escribí después de haber oído a Conchita Supervía cantar su *Serranilla* muy a principios de los años 30. “¡Viva Don Quijote!” le escribí entusiasmado por su “ritorno” al pasado y alejamiento del tópico español. “El Marqués de Santillana”, me contestó él, “no tiene nada que ver con Don Quijote”. Claro que tenía toda la razón del mundo, pero creo que mi entusiasmo, si bien literariamente equivocado, le conmovió por su ingenuidad. Nos hicimos

⁵ Nin-Culmell, Joaquín: “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, Núm. 187, 1996, pp. 37-46.

⁶ Granada, AMF, sig. 7336-045.

amigos. Nos paseábamos por el Bois de Boulogne y yo no dejaba de asistir a sus estrenos por Ricardo Viñes por sus obras pianísticas y por la Orquesta Straram para una de sus primeras obras para orquesta: *El poema de la Alhambra*. Al mismo tiempo yo programaba como pianista su *Suite* y la adorable y tan fina evocación de Luis de Milán que se llama *Zarabanda lejana*. Mientras Rodrigo seguía en la clase Paul Dukas de la École Normale yo entraba en la clase de Paul Dukas en el Conservatorio. En 1935, cuando murió repentinamente Paul Dukas, fue Joaquín Rodrigo quien me llamó por teléfono para comunicarme la noticia. Asistimos a su cremación juntos y luego, cuando la *Revue Musicale* decidió organizar un homenaje musical a Paul Dukas, le pidieron a Joaquín Rodrigo uno de los homenajes y a mí me ofrecieron el honor de estrenar todos los homenajes, incluyendo el de Manuel de Falla, un año más tarde. [...]. Dos años más tarde me fui a los Estados Unidos sin saber que me quedaría tanto tiempo. Joaquín Rodrigo y su esposa se me perdieron de vista y no nos volvimos a ver hasta 1956, al volver yo a España. Su música siempre me acompañó y la fui tocando como pianista con el entusiasmo de siempre. Pronto me enteré de los pasos gigantescos que había dado su música. Lo bonito es que nunca ha disminuido nuestro mutuo afecto, ni la admiración que siento por mi tocayo mayor.⁷

Como vemos, el contacto entre ambos se produjo gracias a una carta escrita por el propio Nin-Culmell y a la vida musical que compartieron en la ciudad de París a principios de los años 30. Recordemos que Rodrigo estuvo en la École Normale de Musique como alumno de 1928 a 1932 y que Nin-Culmell vivía ya en París desde los años veinte, por lo que no es de extrañar que el joven estudiante asistiera con interés a los estrenos de ese otro joven compositor español del que se empezaba a hablar en la ciudad. Se intuye también por su forma de expresarse en estas líneas que Rodrigo era observado con admiración como compositor y que, muy probablemente, el valenciano ya le debió de hablar a Nin-Culmell sobre su maestro Dukas. Teniendo en cuenta que el consejo y la carta de recomendación de Falla para que estudiara con el francés no se produjeron hasta el verano de 1932, podemos intuir que ya desde el inicio de su amistad con Rodrigo, Nin-Culmell tuvo referencias directas del magisterio de Dukas.

⁷ Nin-Culmell, Joaquín: "Hablar de los compositores de mi generación". Riverside, Tomas Rivera Library, sig. 076-3.

El segundo alumno del francés a quien conoció Nin-Culmell en los años 30 fue Gustavo Durán. Así lo recordaba:

El *Fandango del Candil* de Gustavo Durán, en cambio, fue una obra floja, repetitiva, cuya instrumentación tuvo que ser repasada por Henri Busser después de un primer ensayo catastrófico. Gozaba de unos admirables decorados y vestuarios del ilustre pintor canario Néstor de la Torre. Años más tarde, antes de 1936, cuando quise ayudar a Gustavo Durán a enfrentarse con las realidades de la composición musical a través de los principios de contrapunto, lo encontré encantador y lleno de vida, devorando el Cancionero de Palacio con un entusiasmo arrebatador, pero completamente exento de toda seria intención de aprender a componer.⁸

Aunque en este fragmento no especifica dónde y porqué se conocieron, podemos afirmar que este encuentro se produjo en París en los primeros años 30 y muy probablemente, a través de Joaquín Rodrigo. Como ya demostramos en el capítulo 8, dedicado a Gustavo Durán, en la agenda personal del compositor y el pintor canario Néstor de la Torre, se encontraban recogidas dos citas con Joaquín Rodrigo, en febrero y abril de 1931, y la asistencia de ambos a un concierto de Nin-Culmell el 12 de febrero de 1931 (véase capítulo 8), por lo que parece evidente que los tres alumnos de Dukas (Rodrigo, Durán y Nin-Culmell) fueron amigos y se vieron asiduamente en París en los primeros años 30.

En cuanto al contacto con el francés, Nin-Culmell diferenciaba muy claramente dos modelos pedagógicos al comparar a Falla con Dukas como profesores:

¿Cómo fue la relación con Paul Dukas?

Dukas era muy particular. Así como a Falla no le gustaba que se le copiara, a Dukas no es que le gustara, pero, como muchos artistas contemporáneos, tenía una contradicción entre lo que le gustaba por intuición y lo que le gustaba por razonamiento. Esta contradicción llegó a tal punto que quemó todas las obras que había terminado y en las que no se reunían cabalmente la intuición y el intelecto. Lo que le gustaba a Falla era renovar, Dukas no tuvo el valor. Su enseñanza era más bien irónica; no se burlaba, pero era muy sarcástico y a muchos alumnos les machacó. A mí no me atacó; pero me acuerdo de que una

⁸ *Ibid.*

vez en clase utilicé un tema español y me dijo: “¿Esto, de dónde viene? ¿Es un tema popular? Todo compositor español tiene que escribir sobre un tema popular”. Y yo tuve una sacudida: “No estoy de acuerdo”, le dije. Hoy en día no pasa nada, pero entonces contestar a un profesor era una osadía tremenda. Durante dos semanas no me permitió acompañarle a su casa, como castigo.⁹

No sabemos si el comentario “todo compositor español tiene que escribir sobre un tema popular” era producto de su famosa ironía o si realmente animaba a sus discípulos españoles a utilizar las fuentes populares, pero lo cierto es que alumnos españoles anteriores a Nin-Culmell acabaron por utilizar inspiración en la música popular, un asunto que hemos podido observar en los capítulos dedicados a Rodrigo, Arámbarri o Dúo Vital.

Por otro lado, y por su manera de expresarse, es evidente que Nin-Culmell consideraba su “verdadero” maestro a Falla, profesando por él una mayor admiración que por el francés. Esta predilección, sin embargo, no le impedía agradecer y conocer muy profundamente al francés:

Paul Dukas fue un gran profesor, pero Falla siguió siendo mi conciencia musical activa. Falla me hizo oír esa pequeña voz interior que todo compositor lleva dentro. Dukas era la contradicción musical personificada. Música que adoraba, música que incitaba su acerba crítica. Música que aceptaba intelectualmente, música de la que sospechaba profundamente. Mucha ternura escondida, sobre todo para las obras juveniles de su gran amigo Claude Debussy. Había que escucharle cuidadosamente, pero, aun así, el mensaje de sus comentarios no se me aclaró hasta muchos años después. En cambio, a Falla lo entendí enseguida. Así como Falla se alejaba tenazmente de sus obras, lo mejor de la enseñanza de Paul Dukas fueron su única ópera, su única sinfonía, su único poema sinfónico, su único ballet, sus únicas variaciones para piano, su única sonata para piano, una melodía y un homenaje a Debussy para piano. Todo lo demás desapareció en la lucha mortal que se intensificó entre lo intelectual y lo intuitivo. Lucha típica entre los compositores de aquel entonces y aún hoy en día. ¿Cómo es posible que Dukas se interesara en el Falla de *La vida breve*? ¿Sentía por

⁹ Méndez, José: “Entrevista a Joaquín Nin-Culmell”, *Residencia*, Núm. 3, octubre 1997. Consultado en <http://www.residencia.csices/bol/num3/nin.htm> el 29-XI-2018.

ella algo parecido a la ternura que experimentaba hacia la obra juvenil de Debussy?¹⁰

Como vemos, para Nin-Culmell, el catálogo de obras de Dukas supuso un modelo a seguir para cada uno de los géneros cultivados por el francés, un espejo en el que poder mirarse para aprender lo fundamental de cada forma, de cada técnica. Sin embargo, a Falla le otorgaba el rol de su “consciencia musical activa”, de la búsqueda de su “voz interior”. Algo así como un reparto de funciones en su formación: Dukas le aportó la técnica y Falla el espíritu. No se nos pasa por alto tampoco esa mención, tantas veces repetida por críticos musicales y musicólogos, acerca de la continua batalla librada en la carrera de Dukas entre intelectualidad e intuición. Esa intelectualidad que tan cara le costó en la recepción de su obra en España (véase el capítulo 1, dedicado a la recepción).

Pero más allá de los recuerdos del propio Nin-Culmell sobre su maestro francés, debemos analizar también los productos musicales de su contacto con él. Como ya demostramos en la Introducción de la parte II, Nin-Culmell fue alumno de la asignatura de Composición en el Conservatoire de París en los cursos académicos de 1932-1933, 1933-1934 y 1934-1935. Teniendo en cuenta que las *Tres impresiones* y la *Sonata breve* fueron escritas antes de su contacto con el francés, y repasando su catálogo de obras, encontramos un título compuesto durante su período en el aula de Dukas: su *Quinteto para piano y cuarteto de cuerda* (1934-1937).

Si Falla había insistido a Nin-Culmell con el estudio de las sonatas de Scarlatti al revisar las dos obras para piano que le mostró en Granada —a ese fin me indicó algunas sonatas del madrileño Domingo [sic] Scarlatti, que, según Don Manuel, eran de las más españolas—,¹¹ en el aula de Dukas el joven compositor inició su primera obra para conjunto instrumental, más concretamente un quinteto para piano y cuarteto de cuerda, dividido en tres movimientos: *Lento*, *Andante* y *Vivace*. Al finalizar el segundo año en la asignatura de Composición del francés, Nin-Culmell presentó a concurso el segundo movimiento de esta obra: “En junio de 1934 obtuve un primer accésit en el concurso de fin de año en el Conservatorio de París con

¹⁰ Nin-Culmell, Joaquín: “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, Núm. 187, 1996, p. 41.

¹¹ *Ibid.*

el *Andante* de mi *Quinteto para piano y cuarteto de cuerda*, movimiento que tuvo su punto de partida en un trío hoy desaparecido”.¹²

Este *Andante* fue muy probablemente uno de los trabajos de clase realizados bajo la tutela de Dukas y se caracteriza por seguir la estructura de la fuga. Podemos imaginar que el francés trabajó en su clase la técnica del contrapunto e instó a sus alumnos a desarrollar obras que les permitieran practicar un lenguaje imitativo. Al mismo tiempo, también era la primera vez que Nin-Culmell escribía para cuarteto de cuerda, ya que, hasta la fecha, todas sus composiciones habían sido para piano.

Recordemos que este tipo de obras, para pequeños conjuntos instrumentales en los que casi siempre aparece un cuarteto de cuerda acompañando a otro instrumento solista, son las que aparecían con más asiduidad en los programas de concierto de fin de curso de la École Normale de Musique, donde los alumnos de la clase de composición de Dukas presentaban sus trabajos, la mayoría de ellos con esta misma plantilla o muy similares. Podemos dilucidar de ello que la pedagogía del francés en ambas instituciones era muy similar: propuesta de ejercicios de composición donde se trabajaran este tipo de agrupaciones, cuartetos de cuerda, pequeñas piezas para piano y puesta en práctica de las principales formas escolásticas, incluyendo el estudio de la escritura contrapuntística, como refleja el quinteto de Nin-Culmell.

Este trabajo, a pesar de ser producto de las clases de Dukas, fue presentado también a Falla debido al interés de Nin-Culmell por recoger la opinión y el consejo del gaditano. Él mismo lo explicaba así:

Desgraciadamente, tuve que esperar hasta casi pasado el verano de 1934 para enseñárselo a don Manuel. Además, ya había empezado los bocetos para el primer movimiento del *Quinteto*, más dos poemas de Jorge Manrique para canto y cuarteto de cuerda. [...] Yo había pasado por la clase de Paul Dukas en el Conservatorio de París, por la estrecha amistad con Roland-Manuel, que me había aclarado tantísimos problemas de Falla y de la música, y por el comienzo de mi carrera de pianista.¹³

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Es significativa esa dualidad continua de maestros, Dukas-Falla, que Nin-Culmell quiso mantener a cada paso de su formación. Se vuelve a observar aquí ese reparto de roles entre sus dos maestros y la admiración absoluta por Falla, a quien pide la última palabra sobre sus trabajos.

Respecto al primer movimiento, un *Lento* que fue escrito tras el *Andante*, Nin-Culmell dejaba en evidencia que, aunque era Dukas el que le estaba enseñando la técnica necesaria para su escritura contrapuntística, su fuente de inspiración era Falla. Respecto a ese tercer y último encuentro con el maestro gaditano, producido en 1934, el joven compositor cuenta:

Mi última sesión empezó con el segundo movimiento de mi *Quinteto para piano y cuarteto de cuerda*. Como de costumbre, don Manuel se quedó con el manuscrito antes de empezar con sus comentarios. ¡Ay de mí! Entre los papeles que le entregué se encontraban unos bocetos preliminares para el primer movimiento. En ellos, al ver que no superaba un aire de familia con el primer movimiento del *Concerto* del mismo Falla, había trazado un impaciente y desesperado “Quinteto de Nin-Culmell por Manuel de Falla”. Don Manuel dio con el comentario, y, generoso como siempre, no me lo tuvo en cuenta.¹⁴

Esta obra se completó con un tercer movimiento, un *Vivace* que finalizó en 1937, dos años después de la muerte de Dukas (1935) y del final de sus estudios en el Conservatoire de París bajo la tutela del francés.

Aunque el testimonio de Nin-Culmell en su artículo deja evidencia de que su fuente de inspiración y modelo a seguir en esta obra fue Falla, lo cierto es que esta partitura, finalizada en 1937, acabó por dedicársela a su maestro francés. En la edición de la partitura por La Casa Boileau de Barcelona del año 1960, encontramos la siguiente dedicatoria sobre el título de la obra: “In memoriam Paul Dukas”.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Madrid, Biblioteca Musical Víctor Espinós, sig. K 1169.

QUINTETO

PARA PIANO Y ORQUESTA DE CUERDA



JOAQUÍN NIN-CULMELL

(1934-37)

Imagen 1. Portada de la partitura editada por Boileau. Barcelona, 1960.

Madrid, Biblioteca Musical Víctor Espinós, sig. K 1169.

Vemos así, como tras el fallecimiento del francés, Nin-Culmell quiso homenajear a su maestro dedicándole una de las obras con las que muy probablemente aprendió a componer. Pero este no fue el único homenaje que el compositor quiso hacer a su maestro francés. Nin-Culmell también fue el intérprete encargado de estrenar *Pour le tombeau de Paul Dukas*. El propio Manuel de Falla escribía a su alumno el 6 de marzo de 1936: “no sabe usted cuánto me alegra saber que va a ser el intérprete de los homenajes que integran el *Tombeau*”.¹⁶

Con este doble homenaje de Nin-Culmell a su maestro se cerraba la historia del contacto entre ambos. Sin embargo, si tuviéramos que valorar la síntesis de la aportación del francés a la formación del joven compositor, muy probablemente sería el primer acercamiento a las grandes formas musicales y a la escritura de piezas camerísticas.

En palabras del propio Nin-Culmell, esta fue la aportación de Dukas a su formación:

Mi meta siempre fue la composición musical, y más que nada la de compositor de las Españas. De momento, me había alejado del canto popular como muletilla musical, acercándome a las llamadas “grandes formas musicales”. De allí salieron la *Sonata breve*, el *Quinteto* y, eventualmente, el *Concerto* para piano

¹⁶ Granada, Archivo Manuel de Falla, sig. 7336-036.

y orquesta. Qué duda cabe que sin los consejos de Don Manuel estas obras no se hubiesen compuesto. Y si bien Dukas me dio el cuerpo, don Manuel me dio el espíritu.¹⁷

En definitiva, Nin-Culmell reconocía a Dukas como su mentor en la técnica y a Falla en la inspiración. El desarrollo de su posterior carrera internacional como concertista de piano, en la que ejerció una importante labor de difusión de la música española y su vocación por pertenecer como compositor a la escuela española, le llevaron inevitablemente a tener a Falla como su máximo referente. Sin embargo, su primera formación reglada en composición se produjo en el aula de Dukas, siendo este el responsable de la transmisión de sus primeros conocimientos técnicos en la escritura musical. Una vez más, el rol de Dukas en la formación de un alumno de origen español fue tan fundamental como desapercibido.

¹⁷ Nin-Culmell, Joaquín: “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, Núm. 187, 1996, p. 38.

CAPÍTULO 11.

BARTOMEU OLIVER I MARTÍ: DE LA ISLA AL EPICENTRO

Entre los últimos alumnos recibidos por Dukas en la École Normale de Musique antes de su fallecimiento en mayo de 1935 encontramos al mallorquín Bartomeu Oliver i Martí. Este músico balear, director de orquesta y compositor, ingresó en la escuela francesa en 1935 gracias a la intervención de Joan Maria Thomàs i Sabater, organista, compositor e investigador fundamental del escenario musical mallorquín. “Mossèn Thomàs”, como era conocido en su época, fue un personaje clave en el contexto balear como fundador de la “Capella Clàssica” de Mallorca y su agenda de contactos incluía a personajes como Enrique Fernández Arbós, Manuel de Falla o Alfred Cortot.

Entre los fondos de la BNF, encontramos una carta dirigida a Paul Dukas y firmada por Joan Maria Thomàs, en la que el balear intercede para que Bartomeu Oliver sea aceptado como alumno del francés en París. La carta, firmada el 9 de enero de 1935, dice así:¹

Querido Señor,

Me permito recordarle mi carta del mes pasado sobre el joven compositor mallorquín que desea ir a París a estudiar composición y al que he aconsejado que se dirija a usted.

He hablado mucho de usted con nuestro amigo Manuel de Falla quien, como quizá usted sepa, ha pasado los dos últimos inviernos en Mallorca trabajando en “La Atlántida”. Conozco también el resultado de sus excelentes enseñanzas en mi joven amigo Joaquín Rodrigo, y es por esto por lo que he aconsejado a este amigo de Mallorca, M. Bartolomé Oliver, ir a trabajar con usted.

Le ruego, pues, que me responda lo antes posible ya que él desea ir a París sobre el 15 o 16 de este mes. Como usted verá, él tiene talento, pero ha sido casi un autodidacta aislado en un pueblo del interior de la isla. Tiene necesidad, sobre todo, de ser bien orientado y de cultivar su fantasía muy —o quizá demasiado— exuberante.

A la espera de su respuesta, acepte por favor, querido Señor Dukas, la seguridad de mi muy distinguido sentimiento.

¹ París, BNF, sig. W-48 (547).

P.D. Aprovecho la ocasión para reiterarle el homenaje del comité Pro Chopin. Su retrato y su autógrafo honran siempre la cartuja de Valldemosa.²

Como vemos, esta carta nos aporta muchos datos. En primer lugar, sabemos que Thomàs insistió al menos en dos ocasiones en su petición a Dukas, por el comentario con el que abre la carta: “Me permito recordarle mi carta del mes pasado”. Esto supone que el mallorquín ya se habría puesto en contacto con Dukas en diciembre de 1934 y esta, en enero de 1935, era su segunda misiva al francés. Por otro lado, expone que Oliver tiene pensado ir a París el 15 o 16 de enero, por lo que la respuesta afirmativa de Dukas debió de ser inmediata, ya que el francés, recordemos, fallecería en mayo de 1935 y, por lo tanto, su período de contacto se tuvo que concentrar entre enero y mayo de 1935.

Otro dato que aporta la carta es el “efecto llamada” que el magisterio de Dukas a Falla y Rodrigo en años anteriores produjo en los jóvenes compositores españoles. El hecho de que Thomàs conociera personalmente el testimonio de sus amigos Falla y Rodrigo sobre el magisterio de Dukas, colocó al francés como la primera opción para el joven Oliver. Pero no solo esta carta deja testimonio de los motivos por los que se entabló esta relación. En una entrevista publicada en 1981, Oliver es preguntado por su estancia parisina y narra cómo Thomàs fue el responsable de la elección de Dukas como maestro:³

- Bartomeu Oliver de joven conoce la Argentina. Barcelona la conoce por motivos musicales y viaja a Madrid sin tener nada que ver con la música. En 1935 lo encontramos en París.

- Me indujo a ir a París mosén Tomás [sic], que había ido antes. Él mismo escribió a Paul Dukas. Para el ingreso a l'École Normale de Musique, necesitaba una tarjeta de alumno que firmó el mismo Dukas después de mis interpretaciones de *Cançó de març*, *Caragol treu banya*. “Esta basta para el ingreso”, dijo Dukas, e

² « Cher Monsieur, Je me permette de vous rappeler ma lettre du mois passé au sujet du jeune compositeur majorquin qui désire venir à Paris pour étudier la composition et auquel j'ai conseillé de s'adresser à vous. J'ai parlé beaucoup de vous avec notre ami Manuel de Falla qui, comme vous savez peut-être, a passé les deux hivers antérieurs à Mallorca en travaillant à "L'Atlantide". Je connais aussi le résultat de vos excellents enseignements chez mon jeune ami Joaquín Rodrigo, et c'est pour ça que j'ai conseillé cet ami de Mallorca, M. Bartolomé Oliver, d'aller travailler avec vous. Je vous prie, donc, de vouloir me répondre aussitôt que possible car il désire se rendre à Paris vers le 15 o 16 courant. Comme vous verrez, il a assez de talent, mail il a été presque un autodidacte isolé dans un village de l'intérieur de l'île. Il a besoin, surtout, d'être bien orienté et de cultiver sa fantaisie très, —ou peut-être trop— exubérante. En attendant votre réponse, veuillez agréer, Cher Monsieur Dukas, l'assurance de mon sentiment très distingué. P.D. Je profite de l'occasion pour vous réitérer l'hommage du Comité Pro Chopin. Votre portrait et votre autographe honorent toujours la Chartreuse à Valldemosa ». París, BNF, sig. W-48 (547).

³ Pons i Bonet, Miquel: “Mestre Bartomeu Oliver, tota una vida amb la música”, *Felanitx*, Felanitx, Año XLVI, Núm. 2.252, 11-VII-1981, pp. 7-8.

Incaica. Se ve que le gustó porque me dijo que por qué no la orquestaba y lo hice bajo su dirección. “Se ven los indios bailar” dijo en francés.⁴

Esta entrevista aporta un dato muy valioso: la obra *Escena Incaica* para dos pianos y orquesta fue orquestada a propuesta de Dukas y revisada por él mismo en su proceso. Retomaremos este dato más adelante para analizar esta partitura con detenimiento. Respecto al relato de su primer encuentro, debemos tener en cuenta que se trata de una entrevista realizada en 1981, muchos años después del mismo y que, por tanto, podría tratarse de un recuerdo parcial o idealizado.

Al parecer, la figura de Oliver como músico y director de banda en la isla de Mallorca era ya bastante reconocida en el momento que decidió marcharse a París. De hecho, según los investigadores Mir y Parets “en 1935, la ciudad de Inca le ofreció una ceremonia de despedida en el Teatro Principal, con motivo de su marcha a París”.⁵

Entre las fuentes del compositor conservadas en la Partituroteca i Centre de Documentació Musical de la Universitat de les Illes Balears, encontramos la correspondencia de Oliver con su familia en la que se detallan los datos exactos de este primer encuentro. En una carta enviada a su familia el 7 de febrero de 1935, cuenta así su llegada:

El día 31 de enero de 1935 me presenté al Maestro Pablo [*sic*] Dukas. Estaba sentado al piano y junto a él sus discípulos inmóviles como mármoles dentro de una sala Luis XV con un respeto de un Dios. Entregué la carta de M. Thomàs, para anunciarme (yo iba con Jose) y de seguida se levantó y me alargó la mano dándome la bienvenida y que esperaríamos.

Cuando hubo terminado la clase se dirige a mí y dice: ahora examinaremos la música del Sr. y todos muy nerviosos miraban mi música. Pero como no llevaba nada para piano solo más que la Danza Salvaje que es a dos pianos quiso el Maestro que la tocaran dos instrumentistas pianistas, pero la fatalidad, que, los

⁴ «Bartomeu Oliver d'adolescent coneix l'Argentina. Barcelona la coneix per motius musicals i viatge a Madrid sens tenir res a veure amb la música. El 1935 el trobam a París. - Em va induir anar a París mossèn Tomàs que hi havia anat abans. Ell mateix va escriure a Paul Dukas. Per a l'ingrés a l'École Normale de Musique necessitava una 'Carte d'élève' que signà el mateix Dukas després de ses meves interpretacions *Canço de març*, *Caragol tren banya*. 'Aquesta basta per a l'ingrés' va dir Dukas, i *Incaica*. Se veu que li va agradar perquè em va dir perquè no l'orquestrava i ho vaig fer baix la seva direcció. 'Se ven los indios bailar', va dir en francès». Pons i Bonet, Miquel: “Mestre Bartomeu Oliver, tota una vida amb la música”, *Felanitx*, Felanitx, Año XLVI, Núm. 2.252, 11-VII-1981, pp. 7-8.

⁵ Mir i Marqués, Antoni; Parets i Serra, Joan: “Bartomeu Oliver i Martí” en *XVII Jornades d'estudis locals d'Inca*. Inca: Ayuntamiento de Inca, 2016, p. 102.

dos pianos no estaban afinados y no pudieron continuar y les dijo que tenía interés de oír esta Danza y que la estudiaran que en otra sala había dos pianos de cola muy afinados y que el lunes próximo ya miraremos la música del Sr.

El lunes día 4 fuimos otra vez y solo me llevé dos piezas, la *Cançó de Mars* (que la puse por piano) y la *Cançoneta*, la última que cantaron la Capella Classica. La examinó y la hizo tocar y la encontró muy sencilla, pero que estaba bien. La *Cançoneta*, dijo que estaba perfectamente muy bien... muy bien algo difícil para cantar. La Danza no pudo tocarse por faltar uno de los pianistas y hasta hoy no ha podido oír la danza con los dos pianos. Enorme...Enorme... después de darme la enhorabuena todos y el maestro díjome que estaba muy bien y a ver si la tenía orquestada y le dije que no y me ordenó que la orquestara.⁶

Por las fechas aquí expuestas, la respuesta de Dukas a Mosén Thomàs debió de ser inmediata, ya que este le escribió un 9 de enero y el día 31 del mismo mes Oliver ya estaba en su aula de la École Normale de Musique. La *Danza Salvaje* que menciona Oliver en esta carta hace referencia a la versión original para dos pianos que presentó a Dukas y que tras ser orquestada pasó a titularse *Escena Incaica*. Como vemos, esta carta también corrobora la versión de Oliver en su entrevista de 1981, en la que contaba que *Incaica* fue la obra que más gustó de las que presentó a Dukas y que esta se orquestó por su indicación.

En otra carta sin fecha (aunque deducimos que se trata de uno de los primeros días tras pasar la presentación ante Dukas) Oliver cuenta con alegría que ha sido admitido como alumno y que ha conocido a un director de orquesta español también alumno de Dukas. Entusiasmado, Oliver cuenta así sus primeras experiencias en la École Normale de Musique:

He sido admitido como discípulo de Paul Dukas, la eminencia Mundial, después de un brillante examen. Y ten en cuenta que todos los discípulos de este Señor son grandes maestros. Hay un español, director de orquesta, también discípulo del fr. de París y me dijo que podía estar orgulloso, que cuando el Maestro dice que está bien nadie dice lo contrario, porque lo está perfectamente. Había un japonés que también quería entrar para discípulo y el pobre, su música no gustó y el Maestro le dijo dos palabras, no con buen tono... y el pobre japonés no ha vuelto.

⁶ Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Estoy contentísimo de que no haya hecho el ridículo y para mí el estudio como si estuviera hecho, ahora mismo partiría a Mallorca, ya sé lo que quería saber, estoy muy satisfecho.⁷

Como vemos, el mero hecho de ser aceptado por Dukas el día de su presentación ya suponía toda una reafirmación para Oliver. El director de orquesta español discípulo de Dukas nombrado en esta carta podría ser Francisco Escudero, alumno de composición de Dukas en 1935 y de dirección de orquesta con Albert Wolff entre 1935 y 1936.

No encontramos en esta correspondencia ninguna referencia a Joaquín Rodrigo, pero lo cierto es que, en marzo de 1935, Rodrigo regresó a París con su mujer para asistir como oyentes a las clases de Dukas, tal y como demostrábamos en el apartado dedicado a Rodrigo en este mismo capítulo. Por tanto, entre marzo y mayo de 1935, fecha del fallecimiento del maestro francés, Rodrigo y Oliver podrían haber coincidido en alguna de las clases impartidas por Dukas. Sin embargo, en ninguna de las cartas conservadas se le menciona.

Tras este primer encuentro, el desarrollo de sus siguientes clases con Dukas lo conocemos gracias a las cartas que Oliver escribía asiduamente a su mujer desde París. El 11 de febrero, el mallorquín escribe:

Hoy ha sido la primera lección y el maestro dice que, de seguir así, que será, estará orgulloso de tener un discípulo como yo, según veo me aprecia mucho, de lo cual estoy contentísimo, dice que tengo una inteligencia musical enorme, que solo me falta el estilo clásico severo de Bach, lo que hago ahora.⁸

Una vez más, el estudio de los clásicos del pasado musical aparece como pieza fundamental del magisterio de Dukas, tal y como hemos visto en capítulos anteriores. Sorprende también el aprecio personal con el que el francés trataba a un alumno recién llegado al que apenas conocía.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Al parecer, el trabajo duro era habitual en el aula de Dukas; un esfuerzo que Oliver realizó con interés y con el objeto de reafirmarse como profesor y músico en su vuelta a Mallorca. Son muy significativas las palabras que le escribe a su mujer el 22 de febrero de 1935 en este sentido y que dejan entrever a un joven mallorquín obnubilado por las personalidades y círculos musicales que estaba empezando a frecuentar:

Trabajo mucho, estudio mucho, figúrate quién será mi profesor que los eminentes profesores del Conservatorio de París vienen a clase conmigo. Lo que estoy haciendo es un estudio de refinamiento de arte y consagrarme profesor para que nadie me disienta ya a lo que haga de hoy en adelante ni lo que he hecho antes. [...] Si puedes, cómprame una camisa blanca con puños y cuello postizos, que me hace falta, pues aquí son muy caras y como tengo que asistir a tantos lugares donde frecuentan la aristocracia musical quiero ir como los vemos [...].⁹

En cuanto al comentario sobre la visita a las clases de “eminentes profesores del Conservatorio de París” debemos recordar que Paul Dukas simultaneaba su puesto de profesor de composición en la École Normale de Musique con la misma tarea en el Conservatoire de París (1927-1935), por lo que su vínculo con los profesores de esta institución era estrecho y no sería difícil que cualquiera de sus compañeros le visitara en su aula.

Además de la correspondencia con su mujer, encontramos entre las fuentes conservadas un esbozo de autobiografía manuscrito y lleno de tachones. Es muy llamativo que alguien escriba su autobiografía, pero lo es aún más que lo haga en tercera persona. Recogemos a continuación las líneas que dedica a su formación con Dukas:

Tenaz e infatigable se traslada a París donde consigue el ingreso, por examen, en la “École Normale de Musique”. Allá y con su profesor el Gran Maestro Paul Dukas, figura mundial del arte musical, perfeccionó los estudios superiores de composición y orquestación. Discípulo predilecto del autor de Aprendiz de Brujo, recibe de él, amén de sabias lecciones, nuevos estímulos que le afianzan en sus orientaciones y le abren todavía más dilatados horizontes en sus concepciones llenas de fantasía.¹⁰

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

En primer lugar, el ingreso en la École Normale de Musique nunca era “por examen”, tal y como documentábamos en la introducción de esta segunda parte de la tesis. De hecho, ya hemos demostrado que el motivo de su llegada fue la carta de recomendación de Mosén Thomàs y, en todo caso, no se podría llamar “examen” a la presentación de partituras que los alumnos nuevos realizaban el primer día de clase ante el maestro francés. Por otro lado, la autodenominación de “discípulo predilecto” es demasiado pretenciosa, ya que, en todo caso, la tendría que dar el propio Dukas.

Lo cierto es que, predilecto o no, Oliver realizó en París la orquestación de la *Escena Salvaje* para dos pianos a instancias de su maestro. Esta partitura, con la que Oliver se presentó a Dukas en su primer día de clase, fue compuesta en Inca, el 22 de septiembre de 1934, tal y como reza su manuscrito, apenas unos meses antes de viajar a París.

Esta partitura para dos pianos, con el subtítulo de Danza, nació según las palabras del propio compositor “por amistad con Raúl, un incaico”.¹¹



Ejemplo 1. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena Salvaje*, cc. 1-39.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

¹¹ «Per amistad amb Raul, un incaic, va néixer aquesta composició». Pons i Bonet, Miquel: “Mestre Bartomeu Oliver, tota una vida amb la música”, *Felanitx*, Felanitx, Año XLVI, Núm. 2.252, 11-VII-1981, pp. 7-8.

Al parecer, el tema incaico que Oliver utilizó en la partitura está basado en una leyenda del Perú.¹² Este consiste en una frase de 8 compases muy sencilla, en compás de 2/4, que se presenta por primera vez en la mano izquierda del piano 1. Lo más característico del tema son los intervalos de tercera menor y segunda aumentada y la apoyatura que realiza sobre la nota *mi*.



Ejemplo 2. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena Salvaje*, n° 14, cc. 7-14.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Dukas, al escuchar la obra, aparte de comentar que “se ven los indios bailar” y empujar a Oliver a orquestrarla, decidió apoyarla activamente con su poder para que se estrenara en París, tanto en su formato para dos pianos como la versión orquestal. En una carta que Oliver escribe a su mujer el 7 de mayo de 1935, le cuenta que no puede viajar a Mallorca porque debe quedarse en París pendiente del posible estreno de su obra:

El venir será según las circunstancias, yo quisiera venir hoy, pero tengo que estrenar la Danza Salvaje (es cierto ya, a dos pianos) y tienen que contestarme para estrenarla en la sala de conciertos de París a gran orquesta, pero costará algún dinero. Y ten en cuenta que tengo la simpatía de mi profesor que es el primero en poner su influencia para que se toque, porque tiene el empeño de oírla, porque dice que está muy bien hecha, y de una imaginación tan simpática, que cada vez que voy a la clase, me examina a trocitos la orquestación, cosa que no veo con los demás. Y quizás esta cuestión, de tan importancia, (que es lo único que debo pretender en bien de nuestros intereses) me retenga en París si en Inca me lo permiten y tú estás conforme. Consúltalo al médico y que le parece. De todos modos, la Pascua la pasaré en París si no hay novedad porque para estrenar la danza a dos pianos, no se puede hasta después de Pascua.¹³

¹² "En el Auditorium. Concierto de Trámite de la Orquesta Ciudad de Palma", *Diario de Mallorca*, Mallorca, 21-II-1979, p. 36.

¹³ Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Por la manera de expresarse, parece que se intentó estrenar la obra tanto en su formato a dos pianos como en su versión orquestal. La única referencia que hemos encontrado al estreno con orquesta aparece en un diario de Mallorca, en el que, recordando la carrera del músico balear, se menciona un “homenaje” en la École Normale de Musique presidido por Dukas:

Oliver viajó en 1935 a París para perfeccionar sus estudios de composición con Paul Dukas en la École Normale de Musique, centro en el que entonces recibió un homenaje, presidido por su maestro, y donde estrenó sus “Escenas incaicas opus 55 para dos pianos y orquesta”.¹⁴

Aunque no hemos encontrado ninguna otra fuente que atestigüe ese estreno, sí podemos observar el inicio del proceso de orquestación impulsado por Dukas. En la propia partitura manuscrita de la versión original para dos pianos, encontramos anotaciones a lápiz a través de las que se indican nombres de instrumentos:



Ejemplo 3. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena Salvaje*, cc. 161-182.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

¹⁴ Díaz, Mariana: “Música. El Aula de Música de la UIB cataloga la obra de Bartomeu Oliver – Director de banda y compositor, su obra es poco conocida”, *Última Hora*, Mallorca, 13-X-1988, p. 66.

Como vemos, en las diferentes voces del piano aparecen nombres como corno, tam-tam, fagot, trompa, violonchelos, violas o contrabajos. Es evidente que Oliver empezó a idear la instrumentación de la obra sobre la propia partitura para dos pianos. Un detalle importante es la elección del corno inglés como instrumento solista para presentar el tema por primera vez. Si nos fijamos, Oliver anotó la palabra “corno” bajo el tema que aparece en la mano izquierda del piano 1 y utilizó uno de los pentagramas inferiores para escribir la melodía en clave de fa con la indicación C.I:



Ejemplo 4. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena Salvaje*, cc. 219-226.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Pero estas anotaciones a lápiz sobre la partitura original no solo revelan la planificación tímbrica de la futura orquestación, sino que presentan también una planificación armónica de la misma. En el siguiente ejemplo, podemos ver cómo Oliver completa acordes y añade voces intermedias:¹⁵

¹⁵ El manuscrito que mostramos no tiene las claves anotadas al inicio de cada pentagrama, pero en este caso la mano derecha de cada piano estaría en clave de sol y la izquierda en clave de fa en 4ª.



Ejemplo 5. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena Salvaje*, cc. 305-313.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Podemos deducir que dichas anotaciones a lápiz fueron realizadas en París durante las primeras semanas de asistencia a las clases de Dukas, ya que según el propio Oliver “cada vez que voy a la clase, me examina a trocitos la orquestación, cosa que no veo con los demás”.¹⁶

Tras estas anotaciones, la siguiente fase del proceso de orquestación la debemos de observar sobre la partitura definitiva, que pasó a titularse *Escena incaica*. Entre los fondos del compositor, se conserva el manuscrito a tinta de la partitura, pero incompleto. Sin embargo, esta fuente nos permite ver si las decisiones tímbricas tomadas sobre la partitura original a dos pianos fueron definitivas o no. En primer lugar, la plantilla orquestal elegida fue esta:

¹⁶ Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.



Ejemplo 6. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena incaica*, cc. 1-17.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

A nivel tímbrico, como podemos ver, es una partitura ambiciosa, más teniendo en cuenta que Oliver venía de una formación casi autodidacta y de la tradición bandística de los pueblos mallorquines en los que hasta ese momento había podido ejercer como director y músico. Si nos adentramos en la partitura a nivel tímbrico, no nos parece casual la utilización de tam-tam, arpa y timbales, una combinación muy habitual en Dukas y muy repetida por sus alumnos Albéniz y Falla (véanse capítulos 2 y 3).

Por otro lado, el tema de la obra que aparecía en la mano izquierda del piano 1, aparece aquí presentado por el corno inglés a solo, tal y como aparecía planeado a lápiz en la partitura original:¹⁷

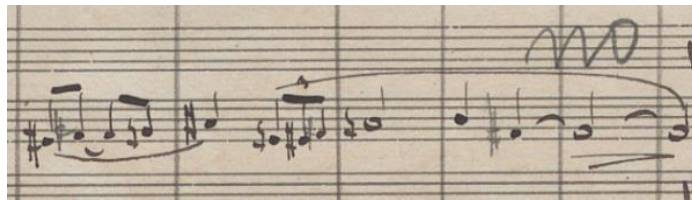
¹⁷ El manuscrito que mostramos no tiene las claves anotadas al inicio de cada pentagrama, pero este instrumento estaría escrito en clave de sol.



Ejemplo 7. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena incaica*, n° 14, cc. 7-14.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

Esta partitura contiene, además, varias correcciones y tachaduras a lápiz, por lo que podrían tratarse de las observaciones realizadas por Dukas en sus clases y a las que Oliver hacía referencia. Encontramos varios “no” a lápiz corrigiendo diferentes partes de la obra. En los siguientes ejemplos, añade un sostenido al *fa* (ejemplo 8), suprime varios compases del piano (ejemplo 9) y sustituye el arpa por el piano (ejemplo 10).



Ejemplo 8. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena incaica*, n° 29, cc. 6-11.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.



Ejemplo 9. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena incaica*, n° 32, cc. 21-24.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.



Ejemplo 10. Bartomeu Oliver i Martí, *Escena incaica*, n° 30, cc. 1-4.

Palma de Mallorca, UIB, sig. Fons Oliver.

En cuanto al estreno de la obra, lo cierto es que más allá de los esfuerzos de Dukas por conseguir que se estrenara con orquesta y dos pianos en alguna sala de conciertos de París, es muy probable que finalmente solo se estrenara en el concierto de fin de curso de la École Normale de Musique, donde cada año, los alumnos de composición de Dukas presentaban sus obras. Desafortunadamente, no se ha conservado el programa del concierto de fin de curso del año 1935 y, por tanto, no podemos corroborar esta hipótesis. Sin embargo, la referencia que comentábamos en páginas anteriores sobre el “homenaje” en la École Normale de Musique, presidido por Dukas, parece indicar que fue allí donde finalmente se estrenaron sus *Escenas incaicas* opus 55 para dos pianos y orquesta.¹⁸

En España, por el contrario, esta obra no pudo ser escuchada hasta 1979. Rescatamos una crítica del *Diario de Mallorca* que recoge algunos datos:

El lunes, 19 de febrero de 1979 en el Auditórium de Palma, la “Orquesta Ciudad de Palma”, bajo la dirección de Julio Ribelles, estrena la obra *Escena Incaica* del maestro B. Oliver.

La imprenta mediterránea señoreó parte del programa, ofrecido en el Auditórium, por la Orquesta Ciudad de Palma, bajo la dirección de Julio Ribelles. Y dentro la parte luminosa de Levante, destacaría, en primer lugar, “Escena Incaica”, del que fuera director de la Orquesta Sinfónica de Mallorca, y antes de que Eaktay Ahn tuviera acceso definitivo a la batuta. El “Maestro Oliver”, cuya entrega juvenil por la música es auténtica y digna de la admiración de sus numerosos amigos y profesionales, ha sido, por entusiasmo y espíritu hacia la composición, merecedor de una atención especial. “Escena Incaica”, compuesta para dos pianos en Inca (aunque el “leit-motiv” escape a muchas leguas del

¹⁸ Díaz, Mariana: “Música. El Aula de Música de la UIB cataloga la obra de Bartomeu Oliver – Director de banda y compositor, su obra es poco conocida”, *Última Hora*, Mallorca, 13-X-1988, p. 66.

próspero enclave mallorquín) fue, por indicación cordial de Paul Dukas, amigo del compositor isleño, transcrita para orquesta e inspirada, como en su versión pianística, por el tema incaico, exactamente una leyenda del Perú.

La obra es densa, extensa y, en ocasiones, sorprendente, a pesar de ser el factor sorpresa todo un aliciente en la música de Tomeu Oliver. Tanto la composición como la interpretación que se hiciera de la misma cosechó sinceros aplausos. De todas formas, me agradecería conocer su versión pianística, en la que, suponemos, la concreción y la ágil inspiración del músico aflorarían en su justo lugar.¹⁹

Más allá de que esta obra fue “seleccionada” por Dukas entre las que Oliver llevó a París y que fue orquestada bajo la tutela del francés, cabe preguntarse qué herencia dejó el magisterio de Dukas en el mallorquín. En este sentido, es significativa la respuesta que Oliver da en una entrevista al ser preguntado por sus referentes:

- ¿de los autores clásicos cuál cree mejor formado?

- Bach, pilar del arte musical, que vivió entre los siglos XVII y XVIII, alcanzó su punto culminante. Compuso: Oratorios, Sonatas, Preludios, Suites, Fugas, Tocatas, Corales, Fantasías, etc. El español Victoria, el gran polifonista de su época. Beethoven que terminó con el clasicismo para dar paso a la nueva era del Romanticismo [...].²⁰

Si repasamos los nombres fundamentales que sustentaban el magisterio de Dukas, tal y como muchos de sus alumnos recordarían años más tarde, aparecen siempre los nombres de Bach y Beethoven. Esta insistencia de Dukas a sus alumnos en el estudio de los clásicos del pasado nos hace pensar que la respuesta de Oliver en esta entrevista no es fortuita. En este mismo sentido, recordamos cómo a nivel de orquestación, Rimsky-Korsakov era uno de los referentes metodológicos para los alumnos de Dukas (véanse los ejemplos de Falla en el

¹⁹ “En el Auditorium: Concierto de Trámite de la Orquesta Ciudad de Palma”, *Diario de Mallorca*, Mallorca, 21-II-1979, p. 36.

²⁰ Maimó, Por: “Bartolomé Oliver habla para el “Felanitx”, *Felanitx*, Núm. 429, Felanitx, 4-V-1946, p. 28.

capítulo 3). Encontramos un texto del guitarrista Gabriel Estarellas, amigo de Oliver, quien escribió estas líneas en homenaje tras su fallecimiento:

Siempre acudía a mis conciertos que realizaba en Palma y en muchísimas ocasiones hablábamos de música y de su época como estudiante en París. Era una persona muy amena y de profundos y sólidos conocimientos musicales. Era un gran defensor y admirador de la técnica utilizada por Nicolai Rimsky-Korsakov en la instrumentación orquestal. Me decía que si Ravel orquestaba tan bien era debido a la influencia que tuvo de Rimsky-Korsakov, y tenía razón.²¹

Como vemos, los referentes nombrados hasta la saciedad por Dukas en sus clases calaron en alguna medida en el imaginario del joven Oliver. Es curioso cómo hasta el último de sus alumnos españoles (recordemos que Dukas falleció en mayo de 1935) absorbió las mismas ideas de estudio de los clásicos que sus antecesores españoles.

Para concluir, observamos que, aunque la carrera que Oliver desarrolló en España como compositor tras su paso por París solo tuvo repercusión a nivel local en el ámbito mallorquín, y siendo cierto que su verdadero prestigio y popularidad se debió a su tarea como director de orquesta, fundador de la Orquesta Filarmónica Balear de Palma de Mallorca y director de banda de numerosas localidades mallorquinas, sus meses de estudio con Dukas le reportaron, al menos, dos beneficios:

En primer lugar, y a un nivel más personal, de su correspondencia se destila que el hecho de estudiar en París, siendo aceptado por uno de los grandes compositores del momento, supuso una reafirmación artística muy importante para Oliver, ya que con esta estancia en Francia el mallorquín apostaba fuertemente por alejarse de su faceta como director de bandas y legitimarse como “compositor formado” ante sus paisanos al regreso.

Y por último, no podemos obviar una producción artística de más de 200 obras que en muchos casos, alimentó el repertorio sinfónico y de banda de Mallorca durante décadas. Creemos que la trayectoria de Oliver, con un perfil profesional totalmente asentado en la dirección desde los inicios de su carrera, no hubiera incidido en la faceta compositiva hasta el último de sus días sin ese paso por el aula de Dukas, independientemente de la escasa

²¹ Estarellas, Gabriel: “El CIM recupera tres composiciones del maestro Bartomeu Oliver”, *Efe*, Madrid, 22-IV-2000, p. 54.

repercusión que sus obras tuvieron en nuestro país. Creemos que ese salto dado hacia el conocimiento de lo sinfónico en su estancia parisina determinó la importantísima labor que Oliver llevó a cabo en la isla de Mallorca, tanto como impulsor de orquestas como en su faceta de compositor. Queda pendiente, pues, rescatar y estrenar la obra de este mallorquín olvidado.

CAPÍTULO 12. LA ÚLTIMA LECCIÓN: FRANCISCO ESCUDERO EN EL EPÍLOGO DE DUKAS

La noche del 17 de mayo de 1935, Dukas fallecía repentinamente en su casa de París. A la mañana siguiente, el francés tenía clase de composición en su aula de la École Normale de Musique; una lección que nunca pudo impartir y que privó de sus enseñanzas al último alumno español acogido por el francés: Francisco Escudero.

De todos los alumnos tratados en esta tesis doctoral, Escudero es el caso más singular ya que solo pudo recibir una clase de Dukas que, además, fue la última lección impartida por el francés. Nos encontramos por tanto ante una búsqueda de influencias baldía, ya que Escudero no pudo disfrutar de una enseñanza continuada y significativa por parte del autor de *L'Apprenti sorcier*.

Aunque las principales biografías y trabajos dedicados al músico vasco nombran a Dukas como maestro, lo cierto es que dicho contacto fue brevísimo. Hemos podido revelar este dato gracias a un documento conservado en el Archivo General de Guipúzcoa, en el que se guardan todas las cartas y documentación relativas a la concesión y renovación de la beca que Escudero disfrutó para realizar sus estudios de composición en Madrid y París.

En una carta firmada por Beltrán Pagola, el profesor de composición de Escudero en el Conservatorio de San Sebastián, el maestro vasco expone los méritos y trayectoria de su exalumno para que a este le sea prorrogada su beca de estudios durante unos meses más. En dicha carta, firmada el 6 de diciembre de 1935, Pagola narra el periplo de Escudero en París:

A principios de este año, marchó a París y consiguió ser recibido por el célebre compositor de fama mundial Paul Dukas: desgraciadamente no pudo dar más que una lección; al ir a dar la segunda se lo encontró de cuerpo presente pues había fallecido repentinamente la noche anterior. Actualmente se encuentra en París trabajando con Mr. Fleuri [sic]¹ que lo ha presentado al maestro director Mr. Wolff.²

¹ Podría referirse a André Fleury (1903-1995), organista, compositor, pianista y pedagogo francés.

² Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0040-0058.

De este modo, Escudero se convertía en un “alumno frustrado” de Dukas, ya que nunca pudo llegar a dar su segunda lección con el francés. Dado que la intención inicial de Escudero fue estudiar con Dukas, creemos oportuno analizar, al menos, cómo consiguió el vasco llegar a estudiar en la École Normale de Musique desde su ciudad natal. Para ello es necesario remontarnos a 1932. En ese año, la Diputación de Guipúzcoa convocó una beca de composición que sacó a concurso por oposición. El 21 de octubre de 1932, se publicaba en el Boletín Oficial de Guipúzcoa la convocatoria con los requisitos y la explicación del ejercicio de oposición:

La comisión provincial saca a oposición la provisión de una beca de 4.000 pesetas para estudios de composición musical. Para tomar parte en los ejercicios de oposición, es preciso reunir los requisitos siguientes:

1º Haber nacido en Guipúzcoa.

2º No exceder de la edad de 24 años.

3º Tener aprobados los estudios completos de Armonía.

[...]

Entre los aspirantes, se hará una oposición, con arreglo a los ejercicios siguientes:

a) Armonizar a cuatro voces un tema de coral.

b) Con la primera frase de ese coral, componer libremente una pequeña Invención o Preludio para piano o cuarteto de cuerda de una duración de cuarenta compases aproximadamente. Para el desarrollo de estos temas se concede un plazo de tiempo de ocho horas.³

Como vemos, el examen de oposición consistió en una armonización a 4 voces de un tema de coral y la composición de una invención o preludio para piano o cuarteto de cuerda de cuarenta compases de duración. Tan solo cuatro días más tarde de la publicación de la convocatoria, Escudero presentó su candidatura con la siguiente carta: ⁴

³Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022.

⁴*Ibid.*

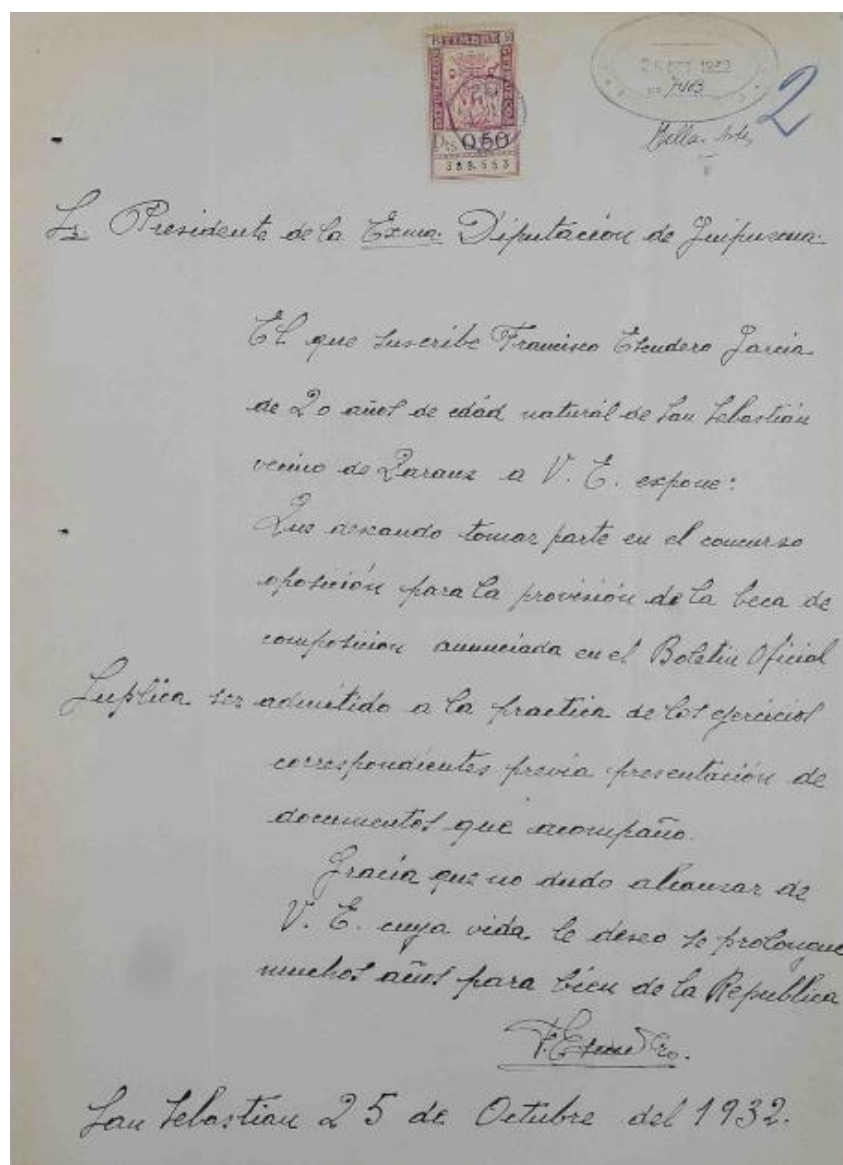


Imagen 1. Carta de presentación de candidatura de Francisco Escudero, 1932.

Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022.

A la luz de las fuentes que hemos encontrado, sabemos que hubo un conflicto entre los candidatos a la oposición, ya que algunos de ellos presentaron su solicitud sin cumplir los requisitos de edad y de nacimiento en la provincia de Guipúzcoa. Varios candidatos decidieron denunciar ante la comisión que al menos dos aspirantes admitidos al proceso no cumplían dichos requisitos. Los solicitantes protestaron vía carta a la comisión y entre ellos también Escudero, que presentó queja de dos candidatos que no cumplían con los requisitos: Juan Urteaga (por ser nacido en Vizcaya) y José Luis Iturralde (por exceder los 24 años de edad). En estos términos se expresaba Escudero en su carta a la comisión:

Señor Presidente de la Diputación Provincial de Guipúzcoa:

Francisco Escudero García, opositor a la beca creada por esa Diputación, para cursar estudios de composición musical en el extranjero, acudo respetuosamente a esa corporación para participarla que de los opositores presentados para la provisión de esa beca, Juan Urteaga y José-Luis Iturralde no reúnen las condiciones exigidas en la convocatoria, el primero por ser natural de Balmaseia (Vizcaya) y el segundo por exceder de los 24 años de edad y no cumplir por tanto las condiciones exigidas en aquella de ser naturales de Guipúzcoa los que habrían de optar a esa beca y no exceder además de los 24 años de edad. Formulada esta mi denuncia apelo al espíritu de justicia de esa corporación para que a su tenor la resuelva en consecuencia. Es gracia que espero alcanzar de esa Diputación cuya vida dure largos años.⁵

Sorprendentemente, y a pesar de las cartas de queja presentadas por varios candidatos, la comisión decidió modificar los requisitos de participación y permitir así que esos dos candidatos pudieran realizar la oposición. El 2 de diciembre de 1932, se hacía pública la decisión en el Boletín Oficial de la provincia:

Habiendo modificado la comisión gestora las condiciones dictadas por la comisión de Fomento, para la provisión por oposición de una beca de 4.000 pesetas, para estudios de composición musical, la comisión provincial anuncia nuevamente dicha oposición, en la forma siguiente:

Para tomar parte en los ejercicios de oposición, es preciso reunir los requisitos siguientes:

1º Ser guipuzcoano o haber adquirido la vecindad en Guipúzcoa.

2º No haber cumplido los 25 años en el momento de dirigir la solicitud.

3º Tener aprobados los estudios completos de Armonía.⁶

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Tras esta pequeña polémica, varios profesores y compositores fueron invitados a ser tribunal de dicha oposición. Entre los que sí aceptaron la tarea estuvieron Ildefonso Lizarriturri y Leonardo Santa Isabel, que formaron el tribunal definitivo. Sin embargo, Beltrán Pagola, que también había sido invitado por la Diputación a formar parte del tribunal, declinó la propuesta por ser profesor en el Conservatorio de San Sebastián de varios de los candidatos y considerar injusta su presencia en el mismo. Lo hizo con la siguiente carta:

Siento mucho no poder aceptar dicho encargo, pues a dichas oposiciones se presentan varios alumnos míos de la clase de composición del Conservatorio Municipal, razón por la cual, me considero incompatible para poder calificar sus trabajos. [...].⁷

Tras la renuncia de Pagola, se conformó el tribunal definitivo. El 23 de diciembre de 1932 tenía lugar el examen que mostramos a continuación:⁸

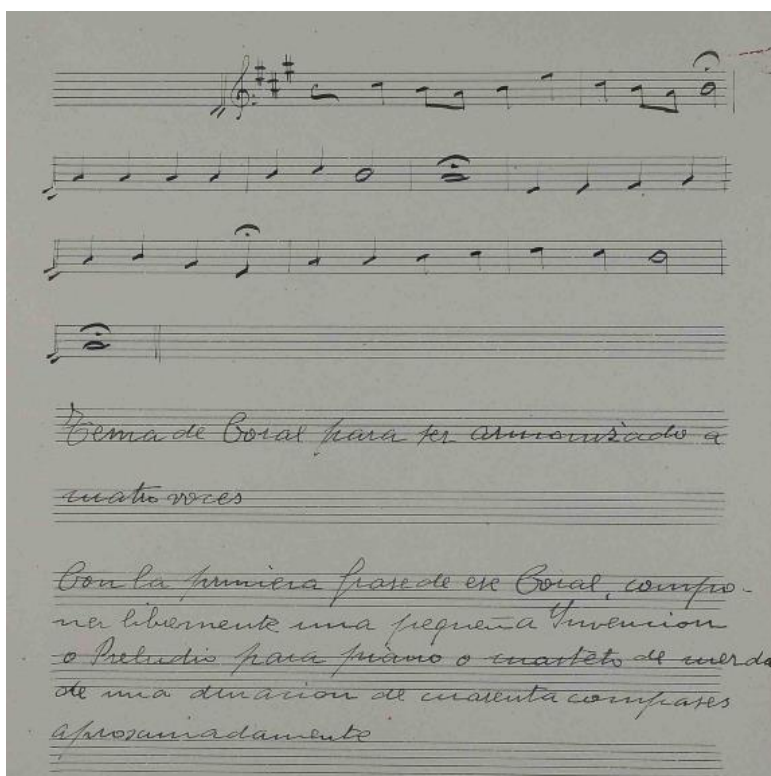


Imagen 2. Examen de oposición para la obtención de una beca de composición ,1932.

Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0099-0110.

⁷ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0040-0058.

⁸ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0099-0110.

Los cuatro candidatos presentaron sus trabajos bajo pseudónimo. “Esperanza” fue el elegido por Escudero. Gracias a las fuentes conservadas en el Archivo General de Guipúzcoa, se puede consultar la partitura con la que Escudero opositó.

Tan solo tres días más tarde, el 26 de diciembre, el tribunal hacía público su veredicto:

El jurado que suscribe [...] tiene el honor de manifestar:

Que, formulado programa a que sujetar los ejercicios de los Sres. aspirantes ha resultado que todos los trabajos presentados son merecedores de loa y de una manera singular los que llevan por lema “José María Usandizaga” y “Esperanza”.

Hecho un detenido y concienzudo estudio de ambas aquilatando sus méritos, los que suscriben sintiendo tener que proponer un solo candidato juzgan en conciencia que deben señalar al autor de los que llevan por lema “Esperanza” para la elección y elevar en consecuencia en definitiva en favor de dicho opositor la propuesta unipersonal que al Jurado se ha dignado pedir la Comisión.⁹

Escudero empezó a disfrutar de su beca en enero de 1933 y la utilizó para marcharse a Madrid a estudiar composición en el Conservatorio, bajo la tutela de Conrado del Campo. Dicha beca era renovable hasta por dos años más, y para ello Escudero debía “acreditar” sus progresos. Se conservan cartas firmadas por Beltrán Pagola y Conrado del Campo con las que Escudero justificaba su aprovechamiento de la beca y que nos sirven para conocer sus avances previos a su llegada a París.

En una de ellas, firmada el 12 de agosto de 1933, el que fuera su primer profesor de composición en San Sebastián, Beltrán Pagola, defendía así los méritos de su exalumno:

He tenido el gusto de examinar detenidamente, dos composiciones que me ha enviado con ese objeto, D. Francisco Escudero, alumno que ha sido de mi clase de composición y que después de ganar por oposición la beca de la Excm. Diputación de Guipúzcoa, se halla estudiando en Madrid, bajo la dirección del profesor del Conservatorio, Conrado del Campo.

⁹Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0059-0080.

Esas composiciones se titulan: Hojas de álbum (Suite de 5 pequeñas piezas, para cuarteto de cuerda), y Sinfonía sobre temas vascos (1er tiempo) para gran orquesta.

Se trata de dos hermosas composiciones, pero sobre todo la Sinfonía, por lo bien construida, por el amplio desarrollo de sus temas vascos, y por su brillante instrumentación, es digna de que sea ejecutada en público por cualquier asociación de conciertos sinfónicos.

Con estas obras demuestra su joven autor las excelentes dotes que posee para el difícil arte de la composición, al mismo tiempo que testimonian sus grandes progresos en la técnica musical, debido a su laboriosidad y entusiasmo por el arte.¹⁰

Pagola nos desvela en esta carta cuáles fueron los dos primeros trabajos compositivos de Escudero en el Conservatorio madrileño, siendo la *Sinfonía sobre temas vascos* la más aplaudida por su maestro. Por su parte, Conrado del Campo, certificaba el aprovechamiento de Escudero como alumno en las asignaturas que impartía:

[...] certifico que D. Francisco Escudero ha trabajado bajo mi dirección durante tres meses, las materias “Formas musicales” e “Instrumentación” con aprovechamiento, asiduidad y progreso constante, merecedores de los mejores elogios.¹¹

Gracias a estas dos cartas de certificación, la comisión gestora de la Diputación de Guipúzcoa acordaba, el 30 de enero de 1934, prorrogar la beca por un segundo año a Francisco Escudero.¹² Por la documentación conservada en el Archivo de la Diputación de Guipúzcoa sabemos que consiguió una segunda prórroga, en febrero de 1935, para disfrutar de su tercer año como becario.¹³ Otra fuente que corrobora su estancia en el Conservatorio madrileño durante esos dos primeros años de beca es su expediente de alumno del Conservatorio de Madrid. Desafortunadamente, solo se ha conservado el expediente del

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0081-0098.

curso 1932-1933. En él se puede ver cómo Escudero superó en junio de 1933 los tres cursos correspondientes a las asignaturas de Solfeo y Armonía. La explicación a ello sería que, al haber obtenido la beca de composición en enero de 1933 y habiendo cursado ya esas asignaturas previamente en el Conservatorio de San Sebastián, quizá Escudero decidió examinarse por libre de esas dos asignaturas en Madrid para así poder comenzar los estudios de composición como alumno oficial en dicho Conservatorio en el siguiente curso académico (1933-1934). Como ya hemos visto en páginas anteriores, hay fuentes que demuestran que en 1933 Escudero ya se encontraba bajo la tutela de Conrado del Campo estudiando composición. Sin embargo, estas son las asignaturas superadas a final del curso 1932-1933 en Madrid:¹⁴

Alumno Escudero García
D. Francisco
nació en S. Sebastian provincia de Guipúzcoa
Ingresó en Solfeo el 1 de junio de 1933

TIP. GAIÑE, PRECIADOS, 17.- MADRID

ASIGNATURAS	CURSOS	CALIFICACIÓN	OBSERVACIONES
Solfeo 1.º año	<u>32-33</u>	<u>P</u>	<u>L. 7</u>
" 2.º "	<u>—</u>	<u>P</u>	
" 3.º "	<u>—</u>	<u>P</u>	
Armonía 1.º	<u>—</u>	<u>P</u>	
2.º	<u>—</u>	<u>P</u>	
3.º	<u>—</u>	<u>P</u>	

Imagen 3. Expediente académico de Francisco Escudero en el RCSMM, 1933.

Madrid, RCSMM, sig. Exp-Escudero.

Aunque dicho expediente muestra claramente el paso de Escudero por el Conservatorio madrileño, no se han conservado fuentes de la École Normale de Musique que demuestren su paso por el aula de Dukas. De hecho, los únicos documentos que atestiguan dicho paso son la carta de Beltrán Pagola que analizábamos en páginas anteriores,¹⁵ en la que su maestro vasco desvelaba la mala fortuna de su alumno con Dukas, y la solicitud de un certificado que

¹⁴ Madrid, RCSMM, sig. Exp-Escudero.

¹⁵ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0040-0058.

Escudero pidió en 1944 a la Diputación Provincial de Guipúzcoa, en el que él mismo afirmaba: “en París, cursando mis estudios con Paul Dukas, Paul Le Flem y Maurice Ravel”.¹⁶

Hemos encontrado otras fuentes que atestiguan la docencia de Paul Le Flem. Aunque la primera opción de Escudero fue Dukas y la École Normale de Musique, el vasco tuvo que buscar nuevos maestros tras la repentina muerte del francés en mayo de 1935. Por otro lado, la renovación por tercer año consecutivo de su beca finalizaba en diciembre de 1935 y Escudero se vio obligado a pedir a la Diputación de Guipúzcoa una ampliación extraordinaria de seis meses de la beca para poder finalizar el curso académico 1935-1936 en París. Gracias a esta solicitud de ampliación de beca, sabemos quiénes fueron sus maestros en ese nuevo curso, ya que Escudero presentó junto a esa solicitud unas cartas de recomendación firmadas por Paul Le Flem y Beltrán Pagola.

El 28 de noviembre de 1935, Le Flem afirma en su carta que Escudero se encuentra trabajando la composición musical con él.¹⁷ Además, declara que la obra del vasco *Poema sinfónico* es de una gran calidad y que se la ha presentado al director de orquesta Albert Wolf con el objeto de tratar de estrenarla en los Conciertos Padeloup. Por tanto, la segunda opción de Escudero tras la repentina muerte de Dukas fue estudiar con Paul Le Flem, profesor en la Schola Cantorum de París, otro de los lugares de referencia en la formación musical parisina.

La otra carta de recomendación que Escudero adjuntó para solicitar la ampliación de su beca fue escrita por su primer maestro, Beltrán Pagola. En ella, firmada el 6 de diciembre de 1935, el profesor vasco habla así de su exalumno:

[...] yo declaro sinceramente que en los treinta y tres años que vengo desempeñando mi cátedra de composición no he encontrado un alumno tan bien dotado, y creo por lo mismo que es un deber de todos nosotros el animarle y protegerle en estos primeros años que son los más importantes y decisivos de su carrera que yo confío que será brillante para honra de su país.¹⁸

¹⁶ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,1_0081-0098.

¹⁷ Tolosa, Archivo General de Guipúzcoa, sig. AGG-GAOJDIT2022,2.

¹⁸ *Ibid.*

Junto a estas dos cartas de recomendación, Escudero presentó un escrito firmado por él mismo a la Diputación Provincial de Guipúzcoa en el que argumentaba la necesidad de que su beca fuera ampliada excepcionalmente seis meses más:

El que suscribe Francisco Escudero [...] se dirige humildemente a Usted pidiendo que la beca que expira el 31 de diciembre del año actual, le sea prorrogada hasta la terminación del curso (en junio del próximo año).

La razón que me mueve para hacer esta petición es que hallándome trabajando con el compositor Le Flem (profesor de la Schola Cantorum), he sido presentado por él al director de la “Orquesta Padeloup”, el cual después de examinar mi “Poema sinfónico”, me ha prometido darme a conocer en uno de sus conciertos de la presente temporada. Para preparar el material de orquesta, previas algunas modificaciones, necesito bastante dinero y algunos meses de trabajo.

Sería una gran pena que, por falta de medios económicos, me viera privado de la satisfacción de que se tocara mi obra en los grandes conciertos de París; puesto que sería un gran triunfo para mi carrera artística.¹⁹

Finalmente, la insistencia de Escudero y las cartas de recomendación de Le Flem y Pagola surtieron su efecto. El 18 de diciembre de 1935 la Comisión de Fomento de la Diputación hacía pública la decisión de ampliar extraordinariamente la beca de Escudero durante seis meses más con la cuantía de 2.000 pesetas.²⁰ Gracias a esta ayuda, Escudero pudo completar el curso 1935-1936 estudiando en París bajo la dirección de Paul Le Flem.

A la luz de las fuentes analizadas, podemos afirmar que Escudero tuvo como primera referencia musical francesa a Paul Dukas al elegirlo como maestro. Creemos que en esta decisión pudo influir Conrado del Campo, su profesor de Composición en Madrid a la hora de decidir marchar a París. Decimos esto porque con anterioridad a Escudero, otros alumnos de Conrado del Campo que hemos analizado en este estudio (María de Pablos Cerezo y Joaquín Villatoro Medina) siguieron la misma trayectoria de saltar del aula del Conservatorio madrileño a la de Dukas en la École Normale de Musique. Hemos rastreado los fondos conservados sobre Conrado del Campo para tratar de averiguar algún posible vínculo o

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

comunicación entre el compositor español y el francés, pero desafortunadamente, apenas se conserva correspondencia de esos años del compositor madrileño.

Nos atrevemos a lanzar otras posibles hipótesis, ya que existe una sincronía entre la posición estética de Conrado del Campo y la de Paul Dukas, ambos tachados de “conservadores” por la crítica de la época y defensores del estudio de las formas tradicionales. Recordemos que tanto María de Pablos Cerezo como Francisco Escudero trabajaron el poema sinfónico y la sinfonía como formas de sus primeros trabajos orquestales en el Conservatorio madrileño, y que esta línea era también estudiada por Dukas en sus clases. No podemos demostrar si Conrado del Campo llegó a aconsejar a alguno de sus alumnos estudiar con Dukas, pero creemos poco probable que el francés no fuera una de las referencias orquestales en las clases de Conrado del Campo y que sea simplemente casual que hasta tres de sus alumnos se decidieran a marchar a estudiar con el francés.

Por otro lado, y dejando a un lado la posible influencia de Conrado del Campo en la decisión de Escudero, debemos tener también en cuenta el importante apoyo que Beltrán Pagola supuso en la trayectoria del vasco. Las innumerables cartas de recomendación y su contacto constante fueron fundamentales para la obtención de las renovaciones de su beca. Una beca pública, ganada por oposición, que permitió vivir a Escudero los años más importantes de su formación (1933-1936) en Madrid y París y que determinarían al gran compositor en el que llegó a convertirse. Por todo ello, podemos considerar a Beltrán Pagola, Conrado del Campo y Paul Le Flem los tres puntales fundamentales de su formación compositiva.

Queda por tanto Dukas como el maestro frustrado que nunca pudo llegar a ser, pero es a su vez simbólico que el francés, quien tanto enseñó a varias generaciones de compositores españoles, impartiera su última clase antes de expirar acogiendo a un nuevo alumno español, como si no quisiera cerrar el círculo iniciado con Albéniz, como si lo entregado a la música española quisiera continuar en su epílogo.

CONCLUSIONES

Una vez que la Modernidad ganó la batalla contra la Antigüedad y las viejas nociones del deterioro de las supuestas épocas doradas del pasado perdieron su encanto, se abrió un camino para la aceleración de una noción de progreso histórico.

Martin Jay¹

La batalla mencionada por Martin Jay en su lúcida reflexión no es otra que la famosa querella entre los antiguos y los modernos que se escenificó a lo largo del siglo XVIII en torno a la literatura. A raíz de la publicación en 1714 de *La fábula de las abejas* de Mandeville, se abrió en Londres un debate fundamental entre los principales pensadores de la época: ¿debemos apostar por la tradición o creer en la modernidad? La obra de Mandeville dio que pensar a las mentes más preclaras de las luces, como Montesquieu, David Hume y Adam Smith.

Marc Fumaroli ha sabido condensar lo más esencial de aquella batalla librada en el XVIII en su obra *Las abejas y las arañas: la querella de los antiguos y los modernos*.² En ella explica las dos posiciones del debate a través de la metáfora de las abejas y las arañas: “la araña moderna, que se nutre de sus propias vísceras, y que se opone a la abeja virgiliana, que elabora para los demás una miel recolectada en mil flores exteriores y anteriores a ella”.³ Como vemos, las abejas de Mandeville representaban la posición de los creadores que optan por nutrirse de los maestros del pasado, mientras que las arañas juegan el papel de la ruptura con el pasado y la necesidad de crear un nuevo discurso sin ecos de los maestros de la antigüedad.

¹ «Once the Modern had won their battle with the Ancients and older notions of degeneration from putative golden ages in the past lost their allure, the way was open for a full-throated notion of historical progress, which implied the inexorable realization of reason in the affairs of men». Jay, Martin: *Reason after Its Eclipse. On Late Critical Theory*. Milwaukee: University of Wisconsin Press, 2016, p. 56.

² Fumaroli, Marc: *Las abejas y las arañas: la querella de los antiguos y los modernos*. Barcelona: Acantilado, 2008.

³ *Ibid.*, p. 11.

Si atendemos a esta clasificación, Paul Dukas pertenecería sin duda al grupo de los insectos de la miel, ya que en palabras de Fumaroli “al igual que las abejas, los poetas, los eruditos, los admiradores de la antigüedad, los artistas, no ‘inventaban’ más que después de haber libado, en los jardines de la Memoria, los jugos que intervienen en la composición de sustancias, miel y cera, dulzura y luz, que, de generación en generación, alimentaban el alma y la iluminaban en su viaje hacia su verdadera patria”.⁴

El resultado de este transcendental debate intelectual fue muy claro: se impuso la modernidad, la ruptura con la tradición y la novedad como ejes vertebradores de nuestra percepción histórica y estética. Consideramos que esta batalla ganada por la modernidad y que ha determinado desde el siglo XVIII la noción de progreso histórico de la que hablaba Martin Jay, ha generado que desde entonces hasta nuestros días la historiografía elija a sus protagonistas en función de su nivel de modernidad, de ruptura con lo anterior, de creación de un nuevo lenguaje; de modo que un artista tiene prácticamente asegurado su espacio en los futuros libros de historia si ha sido capaz de crear un nuevo lenguaje, un nuevo discurso, una nueva forma, una nueva escuela que rompa con sus antecesores, es decir, si es un *artista araña*. Por el contrario, si un creador opta por la legítima opción estética de la tradición y la mirada a sus ancestros, es decir, un *artista abeja*, tendrá muy difícil recibir la atención de los historiadores de su tiempo y ser valorado en igualdad de condiciones que los rupturistas.

Pero esta batalla ganada por los modernos en el siglo XVIII no ha sido el único hecho determinante en nuestra visión actual como historiadores. También la idea de “genio” propuesta por Kant en su *Crítica del Juicio* de 1790 determinó un concepto de artista que se fue consolidando durante los siglos XIX y XX y que, en nuestra opinión, continúa en el tuétano de la historiografía actual. Decimos esto porque las definiciones dadas por Kant sobre el genio nos recuerdan más a las arañas que a las abejas de Mandeville:

El genio es el talento de producir aquello de que no se puede dar una regla determinada, y no la habilidad que se puede mostrar, haciendo lo que se puede aprender, según una regla; por consiguiente, la originalidad es su primera cualidad. [...] Todos están conformes en reconocer que el genio es en un todo opuesto al espíritu de imitación.⁵

⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵ Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, D.L. 2011, pp. 133-146.

Como vemos, la definición de genio de Kant coincide plenamente con la idea vencedora de artista propuesta por los modernos del siglo XVIII: un verdadero artista, un genio, no imita modelos, es plenamente original, no bebe de reglas ni modelos preexistentes. Consideramos muy importante tener en cuenta que en este caldo de cultivo de la modernidad y con este modelo de artista nacieron todas las disciplinas históricas en los dos siglos posteriores (XIX y XX), e inevitablemente la historia de la música y la musicología no han sido una excepción. El epicentro de esta tesis doctoral, Paul Dukas, es un ejemplo paradigmático en nuestra disciplina de una de esas *abejas* marginadas.

En ese sentido, es especialmente interesante observar cómo esta asociación de lo nuevo a lo bueno y de lo viejo a lo malo ha sido diametralmente opuesta entre la recepción del público y la historiografía musical. El público, tradicionalmente, ha mostrado un rechazo generalizado hacia las propuestas más rupturistas, hacia las obras más nuevas, las que rompían con la tradición inmediatamente anterior a ellas y proponían nuevas formas y lenguajes. Ha mostrado una especie de miedo a lo nuevo, a lo desconocido, a lo que no se parece a nosotros, o como cantaría Caetano “*É que Narciso acha feio o que não é espelho / E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho / Nada do que não era antes quando não somos mutantes*”.⁶ Es decir, ese temor de la gente a lo que todavía no es viejo. Ese recelo natural con el que el público parece resistirse a acoger nuevos discursos se opone al posicionamiento de la historiografía respecto a la novedad. Pero cabe preguntarse, ¿no será ese posicionamiento una estrategia de diferenciación de la historiografía respecto al gusto popular? En definitiva, esta ejerce un “elitismo por oposición”, consiguiendo así diferenciarse de la opinión popular y militar en el bando de lo nuevo. Se podría decir que la historiografía se nutre de lo nuevo, generando un discurso que es, en realidad, un catálogo de novedades aparecidas a lo largo de la historia.

La historiografía musical ha adoptado así la postura contraria respecto a la recepción del público: si es nuevo, interesa, si no es nuevo, no aporta nada, ergo no es significativo para la historia. Esta concepción de progreso histórico que Martin Jay ha criticado tan lúcidamente ha traído como consecuencia en las diferentes historias del arte, incluida la nuestra, que todo aquello que no presenta un nuevo lenguaje, una nueva forma, una nueva escuela o simplemente una ruptura con lo inmediatamente anterior no es merecedor de un espacio en los libros de historia. Lo cierto es que hay una especie de consenso silencioso acerca de cómo

⁶ Versos de la canción “Sampa” de Caetano Veloso, extraída del disco *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*, Philips, 1978.

escribimos las historias de la música: una yuxtaposición de novedades con las que fragmentamos la línea del tiempo en diferentes períodos y estilos.

La consecuencia de este consenso silencioso es, a nuestro juicio, muy grave: todo discurso musical que no aporta novedad estética o ruptura con la tradición es colocado sistemáticamente en los márgenes de la historia, ocupando, en el mejor de los casos, el papel de fondo decorativo de un período en concreto y nunca recibiendo la atención central del historiador. Si aplicamos esta reflexión al trabajo de investigación que hemos desarrollado en el presente trabajo, parece evidente que Paul Dukas ha sido colocado en uno de esos márgenes o, para ser más concretos, como fondo decorativo de la Francia del Impresionismo.

Quizá el epicentro del error sea haber planteado, precisamente nosotros, ese criterio de yuxtaposición de novedades para escribir la historia de la música, ya que la consecuencia evidente es que descartamos y marginamos a innumerables compositores de cada período por el hecho de no haber roto con su pasado.

Pero ¿es esta marginación justa? ¿tiene una obra menos posibilidades de generar experiencia estética en nosotros por el hecho de estar construida con un lenguaje o forma ya utilizada con anterioridad? Definitivamente, no. Desde estas líneas queremos defender la idea de que la novedad, por sí misma, no hace mejor o peor a un discurso artístico y que la opción deliberada y consciente por un lenguaje tradicional no solo no es más cómoda, sino que implica el pago de un coste muy alto ante la historia. Creemos que el caso de Dukas es un ejemplo excelente de este fenómeno.

Una voz de referencia del ámbito literario que también ha reflexionado acerca de la cuestión de la novedad/tradición es el poeta, dramaturgo y crítico literario T.S. Eliot. Creemos que su reflexión resume muy bien nuestro punto de vista:

Habíamos, satisfechos, en las diferencias entre un poeta y sus predecesores, en especial sus predecesores inmediatos; nos empeñamos en encontrar algo que pueda aislarse para poder disfrutarse. Mientras que, si nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, con frecuencia encontraremos que no solo las mejores partes de su obra, sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las cuales los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más

vigorosamente. Y no me refiero al periodo impresionable de la adolescencia, sino al de la plena madurez [...].⁷

La obsesión de Dukas tanto en su faceta como compositor como en la de maestro de mirar hacia los músicos y las formas del pasado, no solo no es una comodidad o cobardía, sino que esconde la clave para alcanzar la mejor versión de su capacidad creativa. Otro de los ataques más habituales a Dukas ha sido tacharle de artista “impersonal” y a sus obras de música “sin emoción”. En este asunto, Eliot también nos ilumina:

El progreso de un artista constituye [...] una constante extinción de la personalidad [...] La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin darse por entero a la tarea que realiza. Y difícilmente sabrá él lo que debe hacerse, a menos que viva en lo que no sea un mero presente, sin el momento actual del pasado, salvo que tome conciencia, no de lo que está muerto, sino de lo que ya tiene vida.⁸

Como vemos, aquella vieja batalla ganada por los modernos a los antiguos en el siglo XVIII ha determinado, hasta nuestros días, una visión de progreso histórico en disciplinas como la nuestra. Sin embargo, creemos importante comenzar a poner en valor discursos discrepantes como los de T.S. Eliot o Martin Jay para replantear los criterios con los que escribimos la historia.

Tras haber finalizado el proceso de investigación de esta tesis doctoral y haber reflexionado sobre las cuestiones de modernidad/antigüedad que influyen en la desatención de Paul Dukas, extraemos las siguientes conclusiones:

En primer lugar, podemos concluir que Paul Dukas ha sido infravalorado en su faceta como maestro y referente de la música española de la primera mitad del siglo XX por los mismos motivos que ha sido silenciado como compositor: una posición estética ligada a la tradición en las formas elegidas, novedosa en sus orquestaciones y separada de la militancia en la vanguardia. Creemos, además, que esta infravaloración de su labor como maestro y ese

⁷ Eliot, Thomas Stearns: “La tradición y el talento individual” en *El bosque sagrado: (1920)*. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, 2004.

⁸ *Ibid.*

silenciamiento de su producción musical son injustas, ya que vienen dadas por cuestiones estéticas y por esa noción de progreso histórico más que por su calidad.

Si hacemos un balance de la recepción de la música de Dukas en España, observamos como en el período 1900-1939, tan sólo se estrenaron seis de los veintiocho títulos que conforman el catálogo del francés. Estas seis obras, además, tuvieron una repercusión muy desigual en nuestro país: *L'Apprenti sorcier* fue interpretada en más de setenta conciertos durante el período señalado, mientras que su ópera *Ariane et Barbe-Bleue* o *Polyeucte*, tan sólo se interpretaron en una ocasión. La atención que la crítica y los estudiosos españoles del periodo dedicaron a Dukas fue ínfima en comparación a cualquiera de los compositores florecientes en la Europa de aquellos años. La mejor prueba de ello es que del considerable período de años que hemos analizado (1900-1939) y de la importante cantidad de periódicos, revistas y publicaciones revisadas, apenas hemos encontrado una pequeña suma de reflexiones y comentarios dedicados al músico francés. Reflexiones y comentarios que, además, destacan por ser breves, heterogéneos y muy irregulares en el tiempo. No se observa, por tanto, un posicionamiento homogéneo ni una evolución clara de la crítica española respecto a la producción del francés, sino más bien una tibieza y disparidad de opiniones que varían dependiendo del crítico o de la orientación de la publicación. Tanto es así que, hemos encontrado contradicciones en las opiniones sobre Dukas incluso en un mismo crítico, Adolfo Salazar, quien, como hemos demostrado en las fuentes analizadas en el primer capítulo, valoraba o denostaba al francés según el contexto en el que se expresaba.

Por otro lado, deducimos que la imagen que se tenía tanto de la obra como de la figura de Dukas estaba completamente desfigurada en nuestro país. La escasez o casi inexistencia de análisis en profundidad de sus composiciones, la heterogeneidad en las valoraciones de los críticos españoles hacia su música, sumada a un estilo musical ecléctico que no era clasificable dentro de una única corriente, ya que su música aunaba la tradición germana y las tendencias modernistas francesas, generaron que la obra de Dukas fuera poco y mal atendida por la crítica de nuestro país, que en aquellos años estaba totalmente polarizada. Por tanto, la producción musical de Dukas quedó en tierra de nadie y nunca fue protagonista de los acalorados debates estéticos de la época. A este hecho evidente, hay que sumarle otras circunstancias, como la coincidencia en el tiempo con otras propuestas estéticas mucho más novedosas, como las de sus coetáneos Debussy o Stravinsky, que redujeron inevitablemente la atención prestada a Dukas.

Tampoco podemos dejar de mencionar tres factores que, a nuestro juicio, han fomentado su silenciamiento: el hándicap incuestionable de ser coetáneo y compatriota del creador del Impresionismo musical, Claude Debussy, el hecho de haber sido un músico con una producción numéricamente reducida y anclada en un estilo más cercano a la tradición que a la innovación, en un momento de la historia de la música explosivo en novedades y, por último, la infravaloración provocada por la popularización de *L'Apprenti sorcier* en la banda sonora de la película *Fantasia* de Walt Disney en el año 1940. Esa popularización es imperdonable para el academicista mundo de la investigación, que aplica una extraña escala de valores cuando una obra de música académica sobrepasa los límites y espacios de consumo de la música “cult”. La prueba que confirma esta hipótesis es que la relación existente entre la calidad musical de la producción de Dukas y la atención recibida por parte de la investigación musicológica es muy desproporcionada.

En segundo lugar, creemos demostrado con esta investigación que la cantidad y calidad de alumnos españoles que estudiaron bajo la tutela de Dukas fue muy importante, significando para la mayoría de ellos un antes y un después en su formación compositiva. Esta formación, basada en el estudio de las formas y maestros de la tradición centroeuropea dio a luz a todo un conjunto de compositores capaces de protagonizar la música española de las primeras décadas del siglo XX. Mostramos a continuación una síntesis del tiempo de magisterio disfrutado por cada uno de sus alumnos españoles:

Alumno	Duración del magisterio	Periodo
Isaac Albéniz	20 años	1889-1909
Facundo de la Viña	Desconocida	1903-1904
Manuel de Falla	7 años	1907-1914
Joaquín Rodrigo	5 años	1927-1932
Jesús Arámbarri	3 años	1929-1932
María de Pablos	1 año y 10 meses	1930-1931
Arturo Dúo Vital	2 años	1930-1932
Gustavo Durán	Desconocida	1931
Joaquín Villatoro Medina	2 años	1932-1934
Joaquín Nin-Culmell	3 años	1932-1935
Bartomeu Oliver i Martí	4 meses	1935
Francisco Escudero	1 lección	1935

Tabla 1. Alumnos españoles de Dukas y duración de su magisterio.

Como observamos, entre 1889 y 1935, Dukas tuvo contacto directo con al menos doce compositores españoles, siendo sus relaciones más extensas las mantenidas con Isaac Albéniz (20 años de amistad), Manuel de Falla (7 años) y Joaquín Rodrigo (5 años), y las más breves las desarrolladas con Bartomeu Oliver i Martí (4 meses) y Francisco Escudero (1 lección).

A la luz de estos datos, cabe preguntarse qué otros compositores europeos del mismo periodo mantuvieron un vínculo tan extenso, cualitativa y cuantitativamente hablando, con la música española de la Edad de Plata. La respuesta es sencilla: ninguno.

Debemos subrayar también que muchos de esos alumnos, optaron con posterioridad en sus carreras y al igual que su maestro Dukas, por cultivar formas y lenguajes de la tradición, siendo el caso de Joaquín Rodrigo el más significativo.

La narración tradicional de la musicología española sobre las paternidades de este grupo de compositores orbita siempre alrededor de dos nombres: Felipe Pedrell como ideólogo y Claude Debussy como modelo francés. Sin embargo, los datos no mienten:

Alumnos Pedrell	Alumnos Debussy	Alumnos Dukas
Isaac Albéniz	Manuel de Falla	Isaac Albéniz
Enric Granados		Facundo de la Viña
Joan Salvat		Manuel de Falla
Manuel de Falla		Joaquín Rodrigo
Lluís Millet		Jesús Arámbarri
Amadeu Vives		María de Pablos
Josep Barberá		Arturo Dúo Vital
Joan Llongueras		J. Villatoro Medina
Frederic Lliurat		Gustavo Durán
Vicen M. de Gibert		Joaquín Nin-Culmell
J. Cumellas i Ribó		B. Oliver i Martí
Robert Gerhard		Francisco Escudero
Cristòfor Taltabull		
Frederic Longàs		
14	1	12

Tabla 2. Alumnos españoles de Pedrell, Debussy y Dukas.

Si tenemos en cuenta que prácticamente la totalidad de los alumnos de Pedrell fueron músicos catalanes, pertenecientes a un mismo círculo musical (varios de ellos fueron fundadores del Orfeó Català) y que Debussy tuvo un único alumno español, cabe hacerse la pregunta, nuevamente, de por qué los doce alumnos españoles de Dukas, pertenecientes a tres generaciones diferentes y procedentes de Conservatorios y escuelas musicales de toda España, no han sido suficientes para captar el interés de los musicólogos españoles durante

el último siglo. La respuesta es clara: la enorme repercusión europea de la música de Debussy y su justo reconocimiento como compositor han sobredimensionado su labor pedagógica sobre España; si a eso le añadimos que su único alumno español fue Manuel de Falla, que, a su vez, ha sido el compositor español más atendido por la musicología internacional, la consecuencia era inevitable. A mayor reconocimiento artístico, mayor valoración pedagógica. Sin embargo, los datos son aplastantes: Dukas educa a doce compositores españoles, incluyendo al propio Falla. ¿Qué hubiera sucedido si la música de Dukas militara en la vanguardia de su tiempo? ¿Nos encontraríamos hoy con esta ausencia total de estudios dedicados a su faceta pedagógica en España? Intuimos que no.

En cuanto a Pedrell, es innegable la trascendencia de su discurso y la cantidad e importancia de sus alumnos. Por ello, no creemos que la atención que ha recibido su magisterio sea injusta o sobredimensionada, pero sí sostenemos que la narración que la musicología española ha hecho de este período es parcial, incompleta, ya que ha obviado y silenciado a otro de los “padres” de este importante período de la música española.

En el caso de Paul Dukas, además, encontramos que todos sus alumnos españoles tuvieron un sentimiento de adhesión al maestro, teniendo su relación de magisterio un perfil más humano que el estrictamente académico. Como ya hemos demostrado a lo largo de este trabajo, Dukas mantuvo el vínculo y el contacto con sus alumnos más allá de los años de magisterio presencial, interesándose por el devenir profesional y personal de sus discípulos a través de cartas, amigos en común y seguimiento de la prensa española. En este sentido, Dukas ejerció un rol de “maestro de por vida”, extendiendo el vínculo con sus exalumnos españoles durante toda su trayectoria. Prueba de ello son las longevas correspondencias con varios de sus alumnos.

Esta adhesión al maestro generó alrededor de Dukas otro fenómeno interesante: un entramado de relaciones intergeneracionales. No podemos olvidar las diferencias de edad entre los compositores españoles estudiados en esta tesis y cómo Dukas los aglutinó en una misma hermandad musical. En este sentido, recordemos que fue el francés quien presentó primero a Albéniz y Falla en París y que unos años más tarde y en la misma ciudad hizo lo mismo con Falla y Rodrigo, o cómo aglutinó en un mismo curso académico (1930-1931) en la École Normale de Musique a cuatro compositores españoles: Joaquín Rodrigo, Arturo Dúo Vital, Jesús Arámbarri y María de Pablos. De algún modo, podríamos decir que el magisterio de Dukas creó sin pretenderlo un puente de unión entre tres generaciones de músicos españoles.

Y precisamente por esta característica intergeneracional de su alumnado cabe preguntarse si el magisterio de Dukas vivió algún tipo de evolución o no a lo largo de los años. A la luz de las fuentes analizadas, se evidencian dos claros periodos en su faceta como maestro, aquella en la que ejerció el magisterio de forma privada (1890-1914) y su etapa como profesor de composición en el Conservatoire de París y en la École Normale de Musique (1926-1935). Respecto a la primera, los datos analizados en los capítulos dedicados a Albéniz y Falla nos muestran un magisterio desarrollado a través de consejos, correcciones de obras concretas presentadas por los alumnos privados y revisiones de orquestaciones que estos estaban realizando o modificando para su mejora. Sin embargo, en su período como profesor en enseñanzas regladas, su magisterio se estandarizó en sesiones grupales de dos horas de duración, en las que dedicaba una primera parte a la corrección de las obras de los alumnos y una segunda al análisis de obras que el francés consideraba interesantes y modélicas.

Otra cuestión que brota de nuestro estudio es por qué este importante número de compositores españoles estudiaron con Dukas. En este sentido, París era en este período el epicentro de la formación musical europea por excelencia y Dukas uno de los orquestadores más famosos de la escuela francesa tras el éxito internacional de *L'Apprenti sorcier*. Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, las facilidades de acceso a alumnos extranjeros que la École Normale de Musique ofreció, junto al prestigio de su plantilla de profesores, hicieron que esta institución fuera una de las mejores opciones de formación musical para los jóvenes compositores españoles del período. Si a este hecho le sumamos el “efecto llamada” producido por los logros de Falla y Rodrigo sobre los jóvenes aspirantes a compositores de la época, es totalmente lógico que Dukas se convirtiera en una gran opción a la hora de elegir maestro.

Si tuviéramos que sintetizar el sistema pedagógico de Dukas, deberíamos diferenciar claramente su dimensión técnica y estética.

A nivel técnico, Dukas imponía a sus alumnos el estudio del contrapunto, la fuga y los principales tratados de orquestación. En nuestro trabajo hemos demostrado la insistencia del francés sobre el estudio de las formas clásicas (la sonata, la fuga, las variaciones) y sobre algunas técnicas de orquestación muy utilizadas por Dukas y repetidas por sus discípulos: la combinación tímbrica celesta, arpa y tam-tam, el uso del *divisi* en las cuerdas y las grandes plantillas orquestales que incluían una rica sección de vientos, utilizados con un fuerte carácter expresivo y descriptivo. Observamos por tanto que, a nivel técnico, el francés transmitió a sus discípulos españoles la tradición de las formas del pasado, pero también las

técnicas más novedosas de la orquestación francesa del momento, lo que convierte a sus enseñanzas técnicas en un magisterio muy ecléctico. Esta formación técnica la transmitía a través de dos vías: la corrección continua de los trabajos de sus alumnos y la realización de análisis en profundidad de obras que desarrollaban distintas técnicas compositivas.

Y a nivel estético, su sistema pedagógico era multidisciplinar, ya que tal y como hemos demostrado en las fuentes analizadas en esta tesis, el peso de la literatura, la poesía y la filosofía jugaban un papel tan importante como la orquestación o el análisis musical en sus clases. En este sentido, Dukas ponía la mirada de sus alumnos sobre las principales formas del Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo como modelos a estudiar e imitar. Esta insistencia y el propio catálogo de obras de Dukas mostraban a sus alumnos un posicionamiento estético que abrazaba la tradición en las formas elegidas y la modernidad en sus orquestaciones.

En definitiva, el sistema pedagógico de Dukas promovió una formación integral que entendía la creación artística como una actividad dependiente del conocimiento de todas las artes y saberes y de un profundo estudio de las formas y maestros de la tradición musical centroeuropea.

Otro aspecto que subyace a su magisterio es la propia personalidad docente de Dukas: en las fuentes analizadas encontramos a un maestro sarcástico, exigente, severo y riguroso que consiguió al mismo tiempo ser querido y admirado por sus alumnos más allá de lo musical. Los testimonios de sus alumnos recogidos en nuestro trabajo sobre este aspecto son muy variados y muestran cómo Dukas generó mayor afinidad con algunos alumnos que con otros, como muestran los casos de Joaquín Rodrigo (fuerte adhesión personal y estética al francés) o de Arturo Dúo Vital (muestras de incomodidad ante la personalidad docente del francés en la correspondencia analizada en este trabajo).

En cuanto a los doce alumnos españoles de Dukas analizados en este trabajo, creemos oportuno determinar el tipo de influencia que el compositor francés ejerció sobre cada uno de ellos. Inspirándonos en las seis categorías propuestas por Harold Bloom en *La angustia de las influencias* y en los aspectos analizados en cada uno de los capítulos de esta tesis doctoral, proponemos a continuación una categorización propia que constará de cuatro tipos de influencia del maestro sobre sus discípulos:

1. Influencia técnica. La que produce un cambio y perfeccionamiento en la técnica orquestal del alumno, en sus procesos de instrumentación y en la mejora de su escritura musical.

2. Influencia estética. La adhesión de un alumno a los posicionamientos estético del maestro más allá del período de magisterio entre ambos, viéndose el resultado en la obra posterior del alumno.

3. Influencia promocional. Aquella por la que el discípulo se ve beneficiado en la proyección de su carrera y su obra gracias a la intervención, apoyo y promoción de su maestro en determinados contextos de poder.

4. Influencia no demostrable. Aquellos casos en los que la ausencia de fuentes primarias conservadas impide valorar el rastro del maestro sobre su discípulo.

Evidentemente, estas categorías no son excluyentes, salvo la cuarta. Por ello, mostramos a continuación una tabla que sintetiza los tipos de influencia demostrados a lo largo de esta tesis doctoral. Somos conscientes de que toda generalización implica simplificación de los hechos, pero, aun así, consideramos ilustrativo mostrar esta tabla:

Alumno/Influencia	Técnica	Estética	Promocional	No demostrable
Isaac Albéniz	✓		✓	
Manuel de Falla	✓		✓	
Joaquín Rodrigo	✓	✓	✓	
Jesús Arámbarri	✓		✓	
María de Pablos	✓			
Arturo Dúo Vital	✓			
Gustavo Durán				✓
Joaquín Villatoro	✓			
Joaquín Nin-Culmell	✓			
Batomeu Oliver i Martí	✓		✓	
Francisco Escudero				✓

Tabla 3. Alumnos españoles de Dukas y tipos de influencia recibida.

A la luz de los resultados obtenidos en nuestro estudio, podemos observar tres grupos bien diferenciados entre los discípulos de Dukas atendiendo al grado de influencia: el primero de ellos está formado únicamente por Joaquín Rodrigo, ya la huella del francés incluyó el aspecto técnico, estético y promocional.

Al segundo grupo pertenecerían Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Jesús Arámbarri, María de Pablos, Arturo Dúo Vital, Joaquín Villatoro, Joaquín Nin-Culmell y Batomeu Oliver i Martí, a los que el contacto con el francés permitió una mejora y cambio en su técnica orquestal, así como un empujón en la promoción de su música, pero en ningún caso una adhesión estética al francés en el conjunto de su producción compositiva posterior.

Y el tercer y último grupo estaría formado por Gustavo Durán y Francisco Escudero, los cuales, tanto por la ausencia de fuentes primarias como por la brevedad de su contacto no hemos podido demostrar que fueran receptores de la influencia del compositor francés.

Cabe reivindicar por tanto el papel de maestro y referente que Dukas ejerció sobre un importante número de compositores españoles. Su amistad con Albéniz, al que apoyó y promocionó en París, su relación discipular y personal con Falla y su labor como profesor en la École Normale de Musique, donde ejerció su magisterio sobre una importante nómina de compositores españoles son motivos más que suficientes para replantearnos su trascendencia como maestro y referente de la música española de las primeras décadas del siglo XX, e incluso para repensar si Felipe Pedrell fue realmente el único “padre” de esta generación de músicos españoles o Debussy el principal referente francés.

No debemos obviar qué voces y discursos eran los imperantes en el período que hemos analizado en esta tesis doctoral. El final del siglo XIX y las primeras décadas del XX suponen para España, en términos musicales, el nacimiento de una escuela nacional propia que ha sido especialmente estudiada por nuestra disciplina. La narración que la musicología española ha hecho de este período se sustenta, fundamentalmente, en la voz de Felipe Pedrell como semilla de la nueva escuela y en el criterio de aquellos intelectuales de la época, con Adolfo Salazar a la cabeza, que decidieron, a través de sus opiniones, quién era o no apto para protagonizar la nueva escena musical española de principios de siglo XX.

Tras analizar los trabajos musicológicos de Pedrell, Salazar, Sopeña y las historias de la música española de las últimas décadas, parece evidente que la supuesta intrascendencia de Dukas para nuestra música se fue transmitiendo de monografía en monografía, de musicólogo a musicólogo, de década en década, hasta conseguir llegar al 2019 con cero artículos, cero monografías y cero tesis doctorales dedicados al vínculo de Dukas con España, a la valoración de su magisterio sobre sus alumnos españoles, o a la recepción de su obra en nuestro país. Este “desierto musicológico” de la historiografía española respecto a Dukas resulta incomprensible a la luz de los datos mostrados y analizados en este trabajo y creemos

que es injusta consecuencia de su desplazamiento como compositor alejado de las vanguardias.

Por último, no queremos terminar estas conclusiones sin dejar planteadas posibles líneas de investigación futuras que subyacen a este trabajo. Sería interesante abordar un estudio del magisterio de Dukas a nivel internacional, analizando la influencia que su enseñanza ejerció sobre el importante número de alumnos extranjeros que pasaron por su aula de la École Normale de Musique. Recordemos que Dukas formó a alumnos procedentes de múltiples nacionalidades, europeos y americanos, y que muchos de ellos se convirtieron posteriormente en importantes compositores de las escuelas musicales de sus países de origen. Cabría por tanto hacerse la pregunta de hasta qué punto Dukas fue transmisor de la técnica compositiva francesa del momento al resto de países y escuelas europeas.

Otra posible ampliación de esta investigación sería la realización de un estudio comparativo de la repercusión de Dukas en su tiempo con la de compositores de otros períodos históricos que también fueron olvidados o silenciados por sus posicionamientos estéticos, con el objeto de determinar tendencias historiográficas silenciadoras que, con toda seguridad, nos han privado de conocer a numerosos compositores de gran valor artístico.

En definitiva, esta tesis doctoral invita a plantear una nueva narración de la música española de la Edad de Plata, en la que sus protagonistas no sean elegidos o silenciados por cuestiones estéticas, cuantitativas o de género. Vislumbraríamos así una nueva historia de nuestra música: más justa, más heterogénea, más compleja, más rica, en definitiva.

Es evidente que los datos mostrados en este estudio son solo una pequeña parte objetivable de una influencia más profunda e intangible para un investigador, pero es que, como ya dijo Harold Bloom en la introducción de nuestro trabajo, *la influencia es ese fluido que cae de las estrellas, que afecta al carácter y al destino propio y que altera todas las cosas sublunares*.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Alfred: *Ideas pedagógicas del siglo XX*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Almeida, Pedro: “Gustavo Durán (1906-1969): Preludio inconcluso de la generación musical de la república. Apuntes para una biografía”, *Revista de musicología*, vol. IX, Núm. 2, 1986, pp. 511-544.
- Andrés Vierge, Marcos: “El compositor Fernando Remacha”. Tesis Doctoral. Directores: María Antonia Virgili Blanquet y Ángel Medina Álvarez. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- Andrés Vierge, Marcos: *Fernando Remacha: el compositor y su obra*. Madrid: ICCMU, D.L., 1998.
- Aráez Santiago, Tatiana: “La etapa parisina de Joaquín Turina (1905–1913): construcción de un lenguaje nacional a partir de los diálogos entre Francia y España”. Directora Elena Torres Clemente. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Bergadà, Montserrat: “Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868”, en *La musique entre France et Espagne: interactions stylistique 1870-1939*, Jambou, Louis (ed.). París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 17-40.
- Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Bordes Muñoz, Juan Carlos: “La depuración franquista de las funcionarias de Correos (1936-1975)”, *Revista Historia y Comunicación social*, Núm. 6, 2001, pp. 239-264.
- Bru Romo, Margarita: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1971.
- Burke, Peter: *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Burke, Peter: *Hibridismo Cultural*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Cabrol, Pauline: “Paul Dukas et l'opéra: entre théorie et pratique”. Directores Jean-Christophe Branger y Denis Herlin. Tesis doctoral. Saint Etienne, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013.

Cambi, Franco: *Las pedagogías del siglo XX*. Madrid: Editorial Popular, 2006.

Cañaveras Garrido, Francisco: *Joaquín Villatoro. Vida y Obra*. Córdoba: Ayuntamiento de Castro del Río, 1998.

Carredano, Consuelo: “Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)”. Director Emilio Casares Rodicio. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Carrier-Reynaud, Brigitte: *L'enseignement professionnel et la formation technique du début du XIXe au milieu du XXe siècle*. Saint-Étienne: Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, 2006.

Casado Alcalde, Esteban: “La academia de Roma entre 1900 y 1936” en *Roma: mito, modernidad y vanguardia*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1998.

Casares Rodicio, Emilio; Fernández de la Cuesta, Ismael; Lopez-Calo, José: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999.

Casares, Emilio: “La ópera española a finales del siglo XIX y sus relaciones con Francia”, en *La musique entre France et Espagne: interactions stylistique 1870-1939*, Jambou, Louis (ed.). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 41-58.

Casares, Emilio y Alonso, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

Cascudo García-Villaraco, Teresa: “Los críticos de la música nueva. La primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid”, *Revista de musicología*, vol. 32, Núm. 1, 2009, pp. 491-499.

Castilla del Pino, Carlos: *Pretérito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

- Clark, Walter Aron: *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- Collet, Henri: *Albéniz y Granados*. Buenos Aires: Grandes biografías, 1943.
- Collins, Christopher Guy: “Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*” en *Noches en los jardines de España: impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, Nommick, Yvan (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006.
- Collins, Christopher Guy: “Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences.” Tesis doctoral. Bangor, University of Wales, 2002.
- Collins, Christopher Guy: “Principios rotacionales y forma teleológica en el concierto de Falla”, *Quodlibet*, Núm. 53, 2013, pp. 26-44.
- Cortès, Francesc: “Les rapports du cercle de Felip Pedrell avec la France” en *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles: actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*, Lesure, François (ed.). Villecroze: Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 297-318.
- Cuesta Bustillo, Josefina; Merino Hernández, Rosa María; Turrión García, María José: *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- Cuevas Romero, Sara: *La actividad musical de Joaquín Villatoro Medina, compositor y director andaluz*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2015.
- Demarquez, Suzanne: *Manuel de Falla*. Traducción y epílogo de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona: Labor, 1968.
- Díaz Gómez, Rafael y Galvis López, Vicente: *Eduardo López-Chávarri Marco. Correspondencia*. Valencia: Biblioteca de música valenciana, 1996.
- Díaz González, Diana: “Richard Strauss en España: Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán” en *Musicología global, musicología local*, Marín López, Javier (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1715-1730.

Duchêne-Thégarid, Marie: “Les plus utiles propagateurs de la culture française ? Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l’entre-deux-guerres”. Directores Myriam Chimènes y Robert Frank. Tesis doctoral. Tours, Université François-Rabelais, 2015.

Dukas, Paul: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique: juin 1892 - janvier 1932*. París: SEFI, 1948.

Eliot, Thomas Stearns: “La tradición y el talento individual” en *El bosque sagrado: (1920)*. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, 2004.

Falla, Manuel de: *Apuntes de Harmonía. Dietario de París*. Ed. Yvan Nommick. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2001.

Falla, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

Fayet, Gilles de: *Musique: École normale de musique de Paris Alfred Cortot*. París: Plume, 2002.

Franco, Enrique: “Joaquín Rodrigo en la Generación del 27” en *Joaquín Rodrigo: 90 aniversario*. Madrid: SGAE, 1991.

Fulcher, Jane F.: *French Cultural Politics & Music. From Dreyfus Affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999.

Fumaroli, Marc: *Las abejas y las arañas: la querella de los antiguos y los modernos*. Barcelona: Acantilado, 2008.

Gallego, Antonio: *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: SGAE, 2003.

Gan Quesada, Germán: “Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)” en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Pérez Zalduondo, Gemma y Cabrera García, María Isabel (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 263-298.

García Laborda, José María: “Impresionismo y modernismo en Francia. Recepción e interpretación.”, *Dialnet*, 2004, pp. 5-13.

- García Laborda, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936): contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- García Laborda, José María: “Nuevas perspectivas historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España”, *Revista de musicología*, vol. 28, Núm. 2, 2005, pp. 1347-1364.
- Gómez, Julio: “Recuerdos de un viejo maestro de composición [1959]” en *Escritos de Julio Gómez*, Iglesias, Antonio (ed.). Madrid: Editorial Alpuerto, 1986.
- Gómez de Caso, Mariano: *María de Pablos Cerezo. Compositora musical segoviana*. Segovia: Ayuntamiento de Segovia, 2016.
- Grove, George y Stanley, Sadie: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- Guerra Arévalo, Miguel: “La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea”. Trabajo Fin de Máster. Directora Elena Torres Clemente. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Guisán Seijas, Esperanza: “Autonomía moral para las mujeres. Un reto histórico”, *Anuario de filosofía del derecho*, Núm. 9, 1992, pp. 161-180.
- Heine, Christiane: “El magisterio de Conrado del Campo en la generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey” en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Suárez-Pajares, Javier (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132.
- Hernández Romero, María Nieves: “La educación musical de las mujeres en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su proyección laboral y social”. Directores Pedro M. Alonso Marañón y María Nagore Ferrer. Tesis doctoral. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.
- Hoffelé, Jean-Charles: *Manuel de Falla*. París: Fayard, 1992.
- Holden, Amanda: *The New Penguin Opera Guide*. Nueva York: Penguin Putnam, 2001.

- Ibneri, Luis G.: “Conrado del Campo. El maestro”, *Scherzo*, Núm. 173, 2003, pp. 134-135.
- Iglesias, Antonio: *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- J. Slomski, Monica: *Paul Creston*. Londres: Greenwood press, 1994.
- Jay, Martin: *Reason after Its Eclipse. On Late Critical Theory*. Milwaukee: University of Wisconsin Pres, 2016.
- Juárez Camacho, Javier: *Comandante Durán. Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Madrid: Debate, 2009.
- Kalfa, Jaqueline: *Isaac Albéniz, (1860-1909): la vocation de l'Espagne*. París: Séguier, 2000.
- Kamhi de Rodrigo, Victoria: *De la mano de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Joaquín Rodrigo D.L., 1995.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, D.L. 2011.
- Klaus-Cosca, Barbara: “La Passion de la clarté: die Entwicklung der Frauenfiguren in der Oper Ariane et Barbe-Bleue von Paul Dukas und Maurice Maeterlinck vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Librettos”. Director Gerd Rienäcker. Tesis doctoral. Berlín, Humboldt-Universität zu Berlin, 2016.
- Koechlin, Charles: *Étude sur l'écriture de la fugue d'école*. Paris: Éditions Max Eschig, 1933.
- Laredo Verdejo, Carlos: *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Valencia: Sinerrata editores, 2015.
- Larrinaga Cuadra, Itziar: “Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero”. Director Ángel Medina Álvarez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2009.
- Lastra Calera, Julia: “El compositor Arturo Dúo Vital (1901-1964). Estudio crítico de su vida y su obra”. Director Fco. Javier Suárez-Pajares. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

- Lorente Lorente, Jesús Pedro: “Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma”, *Artígrafa*, Núm. 5, 1988, pp. 213-230.
- Manuel, Roland: *Manuel de Falla*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Marco, Tomás: *Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- Martínez Díaz, Sheila: “Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano: imágenes de una tierra, sonidos de una identidad”. Directores Ramón Sobrino Sánchez y M^a Encina Cortizo Rodríguez. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017.
- Meyer, Leonard B.: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- Mir i Marqués, Antoni; Parets i Serra, Joan: “Bartomeu Oliver i Martí” en *XVII Jornades d’estudis locals d’Inca*. Inca: Ayuntamiento de Inca, 2016, pp. 86-115.
- Montes, Beatriz C.: *Correspondencia de Gabriel Fauré a Isaac y Laura Albéniz*. Madrid: Nauclero Ediciones, 2016.
- Moyano Zamora, Eduardo: *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Nin-Culmell, Joaquín: “Manuel de Falla, pedagogo”, *Revista de Occidente*, Núm. 187, 1996, pp. 37-46.
- Nochlin, Linda: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Cordero, Karen y Saenz, Inda (comps.). México: Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.
- Nommick, Yvan: “La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal” en *Manuel de Falla: la vida breve*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1997.

Nommick, Yvan: “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Nagore, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres, Elena (eds.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 411-430.

Orozco, Manuel: *Manuel de Falla. Historia de una derrota*. Barcelona: Destino, 1985.

Ortiz Nuevo, José Luis: *¿Se sabe algo?: viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: Ediciones del carro de la nieve, 1990.

Pahissa, Jaime: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

Palaux-Simonnet, Bénédicte: *Paul Dukas ou Le musicien-sorcier*. Ginebra: Editions Papillon, 2001.

Pedrell, Felipe: *Por nuestra música*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C^a, en comandita, Sucesores de N. Ramírez y C^a, 1891.

Peñas García, María Concepción: *Jornadas en torno a Remacha y la Generación del 27*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2000.

Perandones, Miriam: “Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales”, *Quadrivium*, Núm. 5, 2014.

Perret, Simon-Pierre: *Correspondance de Paul Dukas. Vol 1: 1878-1914*. París: Actes Sud/Palazetto Bru Zane, 2018.

Persia, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación, 2003.

Ragot, Marie-Laure y Perret, Simon-Pierre: *Paul Dukas*. París: Fayard, 2007.

Remacha, Margarita: *Fernando Remacha, una vida en armonía*. Tudela: Ayuntamiento de Tudela, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, D.L., 1996.

Roldán Herencia, Gonzalo: “Joaquín Nin-Culmell”, *Revista Ritmo*, Núm. 813, 2008, pp. 92-93.

- Romero, Justo: *Albéniz*. Barcelona: Península, 2002.
- Rostand, Claude: *La música francesa contemporánea*. México: Alameda, 1954.
- Sablonnière, Marguerite: “Le Conservatoire de musique de Paris pendant l’entre-deux guerres”. Directores Marie-Grabielle Soret y Annie Triomphe-Cornilus. Tesis doctoral. Chartes, École national de Chartes, 1996.
- Sagardía, Ángel: *Vida y obra de cuatro músicos vascos*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos, D.L., 1965.
- Sagardía, Ángel: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Escelicer, 1967.
- Salazar, Adolfo: *La música contemporánea en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1930.
- Samazeuilh, Gustavo: *Pablo Dukas*. Bilbao: Unión Musical Española, 1921.
- San Emeterio Santos, Francisco: “Arturo Dúo Vital (1901-1964). Obras para piano: del salón al regionalismo politonal” en *Arturo Dúo Vital (1901-1964): en perspectiva histórica*, Ferrer Cayón, Jesús y Fiorentino, Giuseppe (eds.). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, pp. 201-232.
- Sopeña, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.
- Sopeña, Federico: *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1946.
- Sopeña, Federico: *Vida y obra de Falla*. Madrid: Turner Libros, 1988.
- Suárez-Pajares, Javier: “Adolfo Salazar: luz y sombras” en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Nagore Ferrer, María; Sánchez de Andrés, Leticia y Torres, Elena (coord.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 199-220.
- Subirá, José: *Historia Universal de la música*. Madrid: Plus-Ultra, 1953.

Tejeda Martín, Isabel: “Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos” en *Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte: Arte e identidades culturales*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 685-692.

Torres Clemente, Elena: *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval, 2009.

Torres Mulas, Jacinto: *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical D.L, 2001.

Torres Mulas, Jacinto: “La producción escénica de Isaac Albéniz”, *Revista de musicología*, vol. 14, Núm. 1-2, 1991, pp. 167-212.

Torres Mulas, Jacinto: *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz: Albéniz, 1909-2009*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008.

Tricás Preckler, Mercedes: *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1983.

Vayá Pla, Vicente: *Joaquín Rodrigo: su vida y su obra*. Madrid: Real Musical, 1977.

Vega Toscano, Ana: “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar” en *Música y mujeres: género y poder*, Machado Torres, Marisa (coord.). Madrid: Horas y horas, 1998, pp. 135-158.

Viniegra, Juan J. y De la Vega, Lasso: *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2001.

Wade, Graham: *Joaquín Rodrigo: A Life in Music: Travelling to Aranjuez: 1901-1939*. London: GRM Publications, 2006.

Watson, Laura: *Paul Dukas: composer and critic*. London: Boydell & Brewer, 2019.

Watson, Laura: “Paul Dukas's music-text aesthetic: a study of its sources, theory and practice, 1891-1907”. Director Simon Trezise. Tesis doctoral. Dublin, Trinity College, 2008.

ANEXO I

**Transcripción y traducción de la correspondencia Dukas- Albéniz.
Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Sig. M. 986-34.**

16 de marzo de 1902

Cher ami,

La victoire de l'*Apprenti* à Barcelone ne me surprend pas, malgré votre atroce débâcle contre ma personne. Ce qui me surprend, c'est que vous n'ayez pas honte de dépenser la somme de 3 francs 50 pour m'annoncer votre défaite et votre honte ; c'est-à-dire ma victoire et donc ma gloire. Certes votre triste courage rachète vos torts jusqu'à un certain point. Cependant, je vous défends de recommencer, si vous ne voulez pas vous confronter à moi, quand on se retrouvera à Paris ou à Londres.

Sinon, comment va l'ami Albéniz, son travail, sa charmante famille ? Vous voudriez bien lui demander de ses nouvelles de ma part, puisque vous avez l'opportunité de le voir de temps en temps. Ce qui n'est malheureusement pas mon cas, puisque ce plaisir m'a été refusé depuis plus d'un an. Rappelez-lui par la même occasion tous nos bons souvenirs et veuillez bien lui transmettre mes meilleures amitiés.

P.D

Querido amigo,

El éxito del *Aprendiz* en Barcelona no me sorprende, a pesar de tu gran derrota contra mí. Lo que me sorprende, es que no tengas la vergüenza de gastarte la cantidad de 3 francos cincuenta para anunciar tu derrota y tu vergüenza; es decir, mi victoria y por lo tanto mi gloria. Desde luego, tu triste valentía compensa tus fallos hasta un cierto punto. Pero, no vuelvas a empezar de nuevo, si no quieres enfrentarte conmigo cuando nos encontremos en Londres y en Paris.

Aparte de eso ¿Cómo va el amigo Albéniz? ¿Su trabajo, su encantadora familia? Pregúntale de mi parte ¿Cómo le va?, ya que tienes la oportunidad de verle de vez en cuando. Lo que desafortunadamente no es mi caso, ya que ese placer me ha sido denegado desde hace más de un año. Aprovecha para recordarle todos nuestros buenos recuerdos, y quisiera transmitirle toda mi amistad.

P.D.

17 de marzo de 1902

Cher ami,

Je vous avez écrit hier, quand j'ai eu ce matin l'agréable surprise de recevoir votre lettre. J'étais très heureux de vous écrire celle-ci d'autant que j'ai fait une erreur sur la précédente que je vous ai adressée. En effet, j'ai écrit "Calle" à la place de "Paseo". Je ne sais pas laquelle vous recevrez en premier lieu. Mais dans tous les cas, croyez-moi de tout cœur, vous restez un charmant poète, un bipède de l'espèce la plus rare et la plus recherchée parmi les collectionneurs de la variété dite anciens fidèles. En un mot, vous faites partie de ces hommes exemplaires qui sont de plus en rares dans notre civilisation et qui ont le mérite de figurer parmi les grands Hommes qui sont célébrés au musée de l'histoire des sciences naturelles et morales. Je félicite aussi M. Chevillard, M. Girette et M. Dukas d'avoir bien voulu faire ensemble le voyage de Barcelone. Cela me réjouit et me donne une idée sur la bonne qualité de vos relations et de vos nouvelles même si celles-ci restent pour le moins assez rare. Pour ce qui est de l'Apprenti, il y a longtemps que son auteur n'est plus malheureusement de ce monde. Cependant, l'éloge posthume de ce dernier m'a beaucoup plu d'autant que l'idée émane de vos compatriotes. Sinon, comment va Merlin ? Et vos trombones, vos harpes et vos trompettes ? Thème de l'auteur au travail dans le prochain drame lyrique du grand XX. J'espère que cette composition répond à vos attentes ? Mes amitiés sincères. P.D.

Querido amigo;

Te escribí ayer, y hoy por la mañana he tenido la grata sorpresa de recibir tu carta. Estaba muy contento de escribirte esta porque me equivoqué en la carta anterior que te mandé. En efecto escribí "Calle" en vez de paseo. No sé cuál de los dos recibirás primero. De todas formas, créeme, eres un gran poeta, un bípedo de la especie más rara y la más buscada entre los coleccionistas, del tipo llamado "amigos para siempre". En resumen, formas parte de estos hombres ejemplares, que son cada vez más raros en nuestra civilización y que tienen mérito de figurar entre las grandes personas que son celebradas en el museo de la historia, de las ciencias naturales y morales. Felicito también a M. Chevillard, M. Girette y M. Dukas por haber querido hacer el viaje a Barcelona. Eso me alegra y me da una idea de tus contactos y de tus noticias, aunque estas últimas sean un poco raras. En cuanto al aprendiz, hace mucho tiempo que, desgraciadamente, su autor no está en este mundo. Sin embargo, el elogio póstumo de este último me ha gustado mucho ya que la idea viene de sus compatriotas. Aparte de eso ¿Cómo va Merlin? ¿Tus trombones, tus harpas y tus trompetas? Tema del autor al trabajo en el próximo drama lírico del gran XXX. Espero que esta composición complazca tu expectativa. Mis sinceros saludos (amistades).

P.D.

27 de septiembre de 1904

Mon Bon, cher et indéfectible Albéniz,

Je ne peux malheureusement être présent physiquement le 3 janvier. Ma venue est pleine d'obstacles. Ce que je regrette profondément. Mais malgré tous ces obstacles qui semblent se dresser contre nous, sachez qu'en ce qui me concerne, il ne peut y avoir de distance entre nous car nos cœurs seront toujours ensemble. En tous cas, je puis vous garantir que le mien sera toujours avec vous.

Amitiés sincères.

Mi querido e indefectible Albéniz,

Desafortunadamente no podré estar presente físicamente el 3 de enero. Mi llegada está llena de obstáculos. Y lo siento mucho. A pesar de todos los obstáculos con los que nos enfrentamos sepa que, por mi parte, no habrá una distancia entre nosotros, porque nuestros corazones estarán siempre juntos. De todas formas, te puedo garantizar que el mío estará siempre contigo.

Sinceros saludos.

Carta sin fecha

Mais quelle foutue idée ont donc eu vos directeurs de vous faire jacasser toute une pluie de marrons et des cartes de visite ? On n'a pas une idée des conséquences que cela peut entraîner. Je suis cloué ici pour une multitude de raisons. Et si je dois aller à Bruxelles, ça n'est que dans le courant de ce mois. Mais *Pepita* vivra assez longtemps et assez vieille pour être encore de ce monde. Je vous le souhaite aussi ! Armez-vous d'un triple courage pour recevoir en pleine poitrine le choc triomphal qui, j'en suis sûr, vous attends. Dites-moi vos impressions (cela doit ressembler à celle d'un président qui est sur la brèche et qui se sent à bout face à la presse et à des journaux qui sont à l'affût de vos exploits.

Je suis de tout cœur avec vous ainsi qu'aux vôtres

P.D.

Pero ¡qué mala idea tuvieron sus directores de hacerlos trabajar demasiado! No tenemos idea de las consecuencias que eso podría generar. Estoy clavado aquí por una multitud de razones. Y si tengo que ir a Bruselas no será durante este mes. Pero *Pepita* vivirá mucho tiempo y perdurará en este mundo. ¡Te lo deseo también! Prepárate para recibir el gran éxito que estoy seguro te espera. Dime tus impresiones (Esto se parece a un presidente que está a la espera de recibir a la prensa y a los periódicos que están pendientes de sus éxitos).

Estoy de todo corazón contigo y con los tuyos

P.D.

1 de noviembre de 1906

Madame, Mesdemoiselles, Monsieur,

C'est avec des torrents de larmes que j'ai reçu l'émouvante missive que vous m'avez adressée. Larmes de joie, de plaisir et de reconnaissance. On n'est pas plus gentils, plus éloquents, plus tendres, plus décents, plus généreux, plus chics en un mot puisque ce mot résume chacune et chacun d'entre vous, tout ce que vous êtes, dépassant les critères d'âge, de sexe, de confession ou encore de couleur des cheveux de vos aimables et délicates personnes envers un misérable qui ne voit dans la vie que des doubles croches et n'a pas l'air de se douter d'avoir délaissé ses amis. Vous avez bien fait le lui faire savoir. Ainsi, c'est avec un profond sentiment d'humilité qu'il vient vous voir à Pessais, la cordeau cou, le calice aux reins et la larme à l'œil. Soyez grands ! Pardonnez Fercès Jules !

J'ai déjeuné hier avec un svelte et beau cavalier du nom d'Alfonso à tel point que je regrette de ne pas être une jeune, intelligente et belle femme, pour vous demander sa main. Il a bon appétit, rassurez-vous ! C'est grâce à lui d'ailleurs que j'ai reçu de vos nouvelles, avant de recevoir cette dépêche ensuite, et ce sympathique et véhément message enfin qui m'a fort émue. Et même si je suis forte dans mon cœur, il est certain que le temps des présentations est désormais révolu et il faut entrer dans une ère nouvelle ; celle du citoyen, de la Marseillaise, en mettant en avant vos émotions c'est-à-dire, cette candeur, cette blancheur et cette blancheur qui vous

Señora, Señoritas, Señor,

Con muchas lágrimas, recibí la emocionante misiva que me habéis enviado. Lágrimas de alegría, de placer y de agradecimiento. No somos más amables, más elocuentes, cariñosos, más decentes, más generosos, más elegantes, en una palabra, ya que esta palabra resume cada una y cada uno de vosotros, todo lo que sois, superando los criterios de edad, de sexo, de confesión o de color de cabellos, y de vuestra amabilidad hacia un miserable, que ve en la vida solo límites y que no parece dudar dejar a sus amigos. Habéis hecho bien de hacérmelo saber. Así es, un profundo sentimiento de humildad que viene a veros a Pressais, con la soga al cuello, el (cáliz en los riñones) y la lagrime en el ojo. ¡Sean buenos ¡Perdonen a Fercès Jules!

Ayer desayuné con un esbelto y guapo caballero, que se llama Alfonso, a tal punto que me gustaría volver a ser joven inteligente y guapa para pedirle su mano, tiene buen apetito ¡se los aseguro! Gracias a él, por supuesto, tengo noticias vuestras, antes de recibir este comunicado y este bonito y vehemente mensaje que me emocionó mucho. Y aunque esté fuerte mi corazón, es cierto que el tiempo de las presentaciones ha pasado y hay que entrar en una nueva época, la del ciudadano, de la marseillesa, expresando sus emociones, es decir, esta candidez y esta blancura que os caracteriza. Para contestar a tantas solicitudes solo habría que hacer una cosa Don Isaac: fletar un barco y desembarcar

caractérisent. Pour répondre à tant de sollicitations, il n'y aurait qu'une seule chose à faire Don Isaac : affréter un navire et débarquer au château Saint-Laurent avec un chargement de vingt malles. Ce qui voudrait dire qu'on s'y installerait pendant des mois voire des années. Mais rassurez-vous ! Ce malheur n'arrivera pas. Cependant, il faudrait tout de même que je prenne avec moi une valise et des feuilles de papier à musique afin que je puisse écrire chez vous un certain nombre d'histoires et d'anecdotes intéressantes dans ma musique. Et quand j'aurais nécessairement terminé le deuxième acte de mon interminable partition, vous en serez avisé soit par dépêche soit par lettre. Mais dans l'attente de ce grand événement ainsi qu'à l'amour partagé de notre mère, je vous invite à profiter de la vie en jouant par exemple au piano, en dessinant ou en faisant de la peinture, en simplement en prenant du bon temps pour vous reposer.

Note : j'envoie à ces demoiselles des portraits de mes amis, l'un semble un peu vieux, l'autre un peu jeune, mais il faudra voir à l'usage. C'est tout ce que j'ai trouvé jusqu'à présent.

P.D.

en el castillo Saint Laurent con una carga de veinte baúles. Lo que quiere decir, que vamos a instalarnos ahí durante seis meses, incluso años. ¡Pero tranquilos! Esto no pasará. Sin embargo, hará falta que coja conmigo una maleta y hojas de papel de música para que pueda escribir en vuestra casa unas historias y anécdotas interesantes de mi música. Y cuando haya terminado el segundo acto de mi interminable partitura, vais a ser avisados por comunicado o carta. Pero a la espera de este gran acontecimiento, y por el amor que compartimos por nuestra madre, os invito a aprovechar la vida, tocando por ejemplo el piano, dibujando o pintando o simplemente tomando tiempo para descansar.

Nota: Envió a estas señoritas fotos de mis amigos, uno parece un poco mayor, otro joven, pero hay que ver, de momento es lo único que he encontrado.

P.D.

4 de julio de 1907

Seigneur !

Je suis confronté à un obstacle qui m'empêche de venir le dimanche sacrifier à l'autel de l'amitié. En effet, ma sœur me propose d'aller ce jour-là à Saint-Cloud porter mes dévotions à l'autel de la famille, de ses pressions, ses arrangements et de son Dieu qui pour moi est...comment dire...beaucoup plus collant que tu ne saurais l'être ! C'est pourquoi, j'implore ta miséricorde et ta grâce en permettant à ton dévot adorateur de pouvoir te faire offrande un jour plutôt ou plus tard. Ainsi, je te remercie de m'en faire part par l'intermédiaire de ton grand prêtre ou de tes charmantes prêtresses qui en feront l'honneur de me faire parvenir un message qui venant d'elles, sera toujours un message doux et qui m'assure l'autorisation de pouvoir me présenter dans ton temple le samedi ou le lundi suivant ta volonté.

Sincères et profondes dévotions

P.D.

¡Señor!

Tengo un problema que me impide ir el domingo (al altar de la amistad). En efecto, mi hermana me ha propuesto ir ese día a Saint Cloud, llevar mis devociones al altar de la familia, de sus presiones, de sus arreglos, y de su Dios que para mí es.... Como decirlo... mucho más cercano que lo que uno puede imaginar. Por eso imploro su misericordia y su gracia permitiendo a su devoto adorador, de poder hacerte un regalo algún día, tarde o temprano. Así te agradezco por informarme a través de tu intermediario, el gran sacerdote, o de tus encantadoras sacerdotisas, y sería un honor para mí recibir un mensaje viniendo de ellas, un mensaje que siempre será suave, y que me asegura la autorización de poder presentarme en su templo, el sábado o el lunes según su voluntad.

Mis sinceras y profundas devociones.

P.D.

28 de septiembre de 1907

Oh oui ! Cher ami, il eût été aussi plus heureux même de se voir comme chaque fois que mes amis se réjouissent d'une exécution de ma musique, hélas ! Aussi, votre télégramme fraternel ne m'a pas surpris puisque vous avez pris la succession d'Adrien. C'est naturel. Il est naturel aussi que je vous soutienne pour cela. Inutile de vous dire n'est ce pas que je ne vais pas assister à la cérémonie. Lebrun est aux anges. et m'a envoyé un billet très tendre. Il a mis 10 ans et il a fallu le succès d'Antoine pour le décider à jouer ce morceau qui est pour moi déjà démodé. Gloire lui est rendue. Sinon, comment allez-vous ? Quel temps fait-il chez vous ? Est-ce que vous travaillez sur quelque chose en ce moment ? Shakespeare vous inspire-t-il ? Et ces demoiselles ? Je pense beaucoup à elles notamment Rosi et Madame ! Sont-elles bien acclimatées et contentes ? A tous et toutes, mes pensées les plus pures ! Et à toi, mon âme, ange barbu ! Sacha a eu un très grand succès à Londres. J'en suis très heureux pour elle et pour vous. En outre, je vous informe que quelques journaux anglais ont annoncé ma mort ! Face à cela, je nourris quelques regrets certes. Mais en même temps, je préfère garder les meilleurs souvenirs et les bons moments de ma vie passée dans cette belle et magnifique Espagne.

¡Ah sí! Estaría feliz, como cada año, de ver como mis amigos se alegran de la ejecución de mi música, ¡Afortunadamente! Además, tu telegrama fraternal no me sorprendió, ya que pusiste la “progresión de Adrián”. Es natural. Es natural también que te apoye por eso. No hace falta que te diga que no voy a asistir a la ceremonia. Lebrun está encantado, y me ha mandado un billete con mucho cariño. Ha tardado diez años, e hizo falta el éxito de Antoine para que sea elegido para tocar este fragmento que, para mí, ya ha pasado de moda. Es un honor para él. Aparte de eso ¿Cómo estás? ¿Qué tiempo hace ahí? ¿Estás trabajando en algo en este momento? ¿Te inspira Shakespeare? ¿Y esas señoritas? pienso mucho en ellas particularmente en ¡Rosi y señora! ¿Ya están bien acclimatadas y contentas? A todas y todos mis más puros pensamientos ¡Y a ti mi alma, ángel barbudo! Sacha ha tenido un gran éxito en Londres, y estoy muy contento por ella y por ti. Además, te informo de que unos periódicos ingleses han anunciado ¡mi muerte! En relación con eso, me duele, desde luego. Pero al mismo tiempo prefiero quedarme con los mejores recuerdos y los buenos momentos de mi pasado, en esta bella y magnífica España.

26 de octubre de 1907

Vous n'y êtes pas du tout Mesdames et Messieurs, si vous pensez que je renonce à vous importuner de ma personne à Nice. Le projet est ajourné. Il n'est pas du tout abandonné et vous n'avez pas du tout, non plus, besoin de me faire ressentir cela avec votre joie fausse et délirante (oui Messieurs, Mesdames !) que vous semblez manifester, laissant ainsi apparaître un désir quelconque et semblant de la tenue de notre réunion ! Cette prétendue joie me laisse présager, non sans ironie, le sentiment pénible et douloureux de tristesse que je devrais nécessairement éprouver de vous quitter en retournant à Paris à la fin de notre rencontre. Là !!

Ne vous désolez pas Don Isaac, ni vous Donia Rosina, ni vous leurs filles, couronnes de l'Ibérie, joie des yeux et des cœurs, ni plus que vous non plus l'illustre Don José : il arrive, il arrive ! Mais quand arrivera-t-il ? Il faudra faire le choix de le mettre en wagon. Par exemple, qu'on mette Georgette à l'opéra-comique, il sautera du coup sur sa malle ! Il y a de l'espoir comme vous le voyez.

...Alors, ça ne va pas le travail ? Mais gros génie, tu dois être d'un humour de chien et je ne voudrais être ta tasse de café sur le coup de gueule du maître ; ça ne fait rien, tu es mon fameux lapin, tu peux revenir : purge-toi, il faut de temps en temps accorder son tambour pour mieux battre la caisse. Après, ça ira.

P.D.

No sabéis nada Señoras y Señores si pensáis que renuncio a estar en Niza. El proyecto está aplazado. No está abandonado. Y no hace falta manifestarme vuestra falsa y delirante alegría (¡Sí Señores y Señoras!) ¡Como si os gustara que nuestra reunión tuviera lugar! Esta supuesta alegría me hace pensar, sin ironía, el sentimiento de dolor y de tristeza que debería tener cuando me despida de vosotros para volver a Paris.

No os preocupéis Don Isaac, tampoco Doña Rosina, ni vosotras, sus hijas, coronas de Iberia, alegría de los ojos y de los corazones, ni tu tampoco ilustre Don José: ¡Llegaré, llegaré! Pero ¿cuándo? hay que ponerlo en el vagón. Por ejemplo, que pongamos a Georgette en la Ópera cómica de música, ¡saltará de repente de su baúl! ¡Lo veréis!

..... Pues ¿Qué tal el trabajo? Gran genio, tú estarás con un humor de perros, no quisiera estar a tu lado en estos momentos, no pasa nada, eres mi cómplice, puedes volver, hace falta de vez en cuando colgar el tamborín para poder tocar mejor la caja, todo irá bien.

P.D

4 de noviembre de 1907

Cher ami,

En ce qui concerne l'état de santé de mon frère, nous sommes aujourd'hui dans le statu quo. Ni mieux ni pire et c'est insuffisant. Il y a toujours de petits points de congestion, de la bronchite, avec en plus, depuis hier, des douleurs intestinales. Pour ce qui est de sa température (38,3° hier soir), cela constitue un état général sérieux et alarmant. Aussi, vous comprendrez qu'après la cruelle expérience de Novembre, nous soyons ma mère et moi sur le qui-vive. Supposons que ceci soit arrivé deux jours après mon départ pour Nice et imaginez ce qui serait arrivé ! C'est un bien relatif que je sois resté.

C'est ma vie depuis toujours ! Dès que j'ai voulu lever un doigt, il sort d'un coin mon "sorcier à barbe de bouc" qui ricane : tu ne bougeras pas ! Et voilà ! Attendons. Et en attendant, recevez, toutes et tous, mes plus tendres amitiés.

D'après la façon dont les choses se présentent, il est plus que probable que vous serez présent, avant de me voir. Est-ce que vous croyez par hasard que je ne rage pas d'être cloué ici ou au contraire que ce sale temps de pluie est capable de redoubler mon spleen c'est-à-dire mon sentiment d'isolement, d'angoisse et de découragement ? L'impatience dont je fais montre répond facilement à cette inquiétude !

P.D.

Querido amigo,

En relación con el estado de salud de mi hermano estamos hoy en statu quo. Ni mejor, ni peor y es insuficiente. Sigue con los puntos de congestión de la bronquitis y con dolores intestinales desde ayer. Por la temperatura (38,3° desde ayer por la tarde) esto es un estado general serio y alarmante. También entenderías que, después de la cruel experiencia de noviembre, mi madre y yo estemos a la espera. Suponte que hubiera pasado dos días después de mi llegada a Niza ¿e imagináis lo que hubiera pasado? Es relativamente justificado que me haya quedado.

¡Así es mi vida, desde siempre! En cuanto quise levantar el dedo, ¡Sale de algún lado mi brujo con su barba de cabra diciendo! ¡No te vas a mover de aquí! ¡Ya está! Esperemos. Mientras os mando a todas y a todos mis afectuosos saludos.

Dependiendo de cómo vayan las cosas lo más probable es que lleguéis antes que yo ¿No pensáis que estoy cabreado de estar clavado aquí? Al contrario, este mal tiempo con lluvia es capaz de aumentar mi melancolía, es decir, mi sentimiento de aislamiento, de angustia y de desánimo. ¡Mi impaciencia demuestra claramente esta inquietud!

P.D.

7 de febrero de 1908

Cher ami,

Je ne peux pas venir demain matin à Saint-Cloud. L'état de santé de mon frère est stationnaire avec des alternatives d'amélioration et de malaises. La congestion n'a pas disparu et nous sommes encore à la merci d'un incident. Je ne peux donc songer au départ malgré le profond regret que j'éprouve à vous laisser partir seul. C'est moi qui suis le plus à plaindre là-dedans à coups sûr. Et pourtant, je ne peux m'empêcher de déplorer la démesure que je vous cause ainsi qu'aux chers Albéniz! Comme si c'était une faute cette fois! Il ne me reste qu'à espérer ceci : que les choses s'arrangent, que mon frère se rétablisse le plus vite possible, qu'il soit capable de rester seul pour que je puisse enfin vous retrouver là-bas. Mais quand la malchance s'en mêle...c'est connu cette absurde et désolante histoire! J'en suis tout sincèrement navré comme vous. L'existence est décidément une charmante invention!

Tout affectueusement vôtre et peut-être à bientôt!

P.D.

Querido amigo:

Mañana no podré ir a Saint-Cloud. El estado de salud de mi hermano sigue estable. Con alternancia de mejora y de malestar. La congestión no ha desaparecido y tememos un desenlace. Entonces no puedo pensar en viajar, a pesar de que me da pena dejaros ir solos. Soy el más perjudicado, sin embargo ¡lamento las molestias que os género a vosotros y a los queridos Albéniz!

¡Queridos ángeles Albéniz! ¡Como si fuera mi culpa esta vez! Solo me queda desear esto: que las cosas se arreglen, que mi hermano se recupere lo más rápido posible y que sea capaz de estar solo, para que pueda encontrarme con vosotros allí. Pero cuando la mala suerte nos toca.... lo sabemos, esta absurda y triste historia. Lo siento mucho de verdad. Al final la existencia no es más que una invención.

Todo mi cariño y quizás ¡hasta pronto!

P.D.

7 de febrero de 1908

Cher ami,

J'ai reçu un télégramme de Francis m'annonçant son départ pour demain soir et précisant qu'il a retenu une place pour moi dans le train. Je lui ai répondu ce que je vous ai déjà dit hier : il n'y a pas dans l'état de santé de mon frère d'amélioration ou de modification assez sérieuse vers le mieux pour me permettre de m'éloigner. Le point congestif n'a pas disparu, ni les malaises, ni non plus la température baisser à certaines heures. Et nous sommes toujours à la merci d'un incident. Impossible de laisser ma sœur seule ici avec lui et le médecin dit qu'il faut huit jours au moins avant d'espérer un début de rétablissement. Je suis doublement et même triplement dévasté ainsi mes amis. Mais, il n'y a malheureusement qu'à s'incliner devant la mauvaise fortune. Je suis assez habitué maintenant à lui faire des révérences, mais vous ! Ça ne me ravit guère de vous désappointer. Et ça a l'air d'être de ma faute et pourtant je ressens une précieuse envie de vous retrouver et vous serrer dans mes bras ! Patience est le mot à la fin pour la guigne ! Je vous embrasse tous.

P.D.

Querido amigo,

Me llegó el telegrama de Francis anunciando su viaje de mañana y precisando que ha reservado una plaza para mí en el tren. Le conteste lo que os dije ayer: no hay mejora, ni modificación en el estado de salud de mi hermano que me permita alejarme. La congestión no ha desaparecido, ni el malestar, tampoco su temperatura ha bajado mucho. Y todavía estamos en alerta. Imposible dejar a mi hermana sola aquí con él, y el médico dice que hace falta al menos 8 días para empezar a ver un inicio de recuperación. Así que estoy doblemente o triplemente devastado queridos amigos. Pero desafortunadamente, no hay más que aceptar este triste acontecimiento. ¡Estoy acostumbrado a fallaros! No me alegra decepcionaros. Parece mi culpa sin embargo ¡Tengo muchas ganas de encontraros y de abrazaros! Paciencia es la palabra de la suerte. Un abrazo a todos.

P.D.

12 de febrero de 1908

Cher ami,

Je suis à peu près tranquilisé sur l'état de santé de mon frère. Mais cela ne s'améliore guère de l'autre côté : 40°3 hier au soir ! Et c'est encore de congestion et de menace de peur de mourir qu'il s'agit. L'éventualité d'une endocardite est écartée pour l'instant. Il y a une petite détente ce matin mais d'après le médecin, le péril est loin d'être conjuré et je reste toujours bien inquiet. Quelle vie !

Pourquoi ne reçois-je aucune nouvelle de vous ? Est-ce que vous boudez ou est-ce que vous imaginez que je reste ici simplement pour mon plaisir ! Vous seriez des anges (vous en êtes) en m'envoyant une petite carte postale de considération. On va reprendre Ariane. J'ai reçu un bulletin de l'Opéra-Comique. Je suis retenu comme vous le pensez si bien ! Je ne veux pas faire d'ironie. L'existence s'en charge. Tout ce que je peux vous dire en ce moment c'est que ce n'est pas Ariane qui m'empêchera de faire ma valise.

De tout cœur avec vous tous et toutes !

P.D.

Querido amigo,

Estoy un poquito más tranquilo sobre el estado de salud de mi hermano. Pero no hay mucha mejora: 40,3° ayer por la noche y se trata otra vez de congestión y de riesgo de muerte. La posibilidad de una endocarditis está descartada por el momento. Hubo una ligera recuperación esta mañana según el médico, el peligro está lejos de ser conjurado, sigo preocupado. ¡Qué vida!

¿Porque no tengo ninguna noticia de vosotros? Pasáis o pensáis que me quedo aquí solo por placer. Seríais muy amables, (lo sois) si me enviarais una postal de consideración. Vamos a retomar: Ariane. Me llegó un boletín de la ópera cómica. Como sabéis, ¡Me han elegido! No quiero hacer ironía. La existencia se encargará de eso. Todo lo que os puedo decir en este momento es que no es Ariane lo que me impedirá hacer mi maleta.

¡Estoy de todo corazón con todos y todas!

P.D.

Lunes (carta sin fecha)

Cher ami,

Les nouvelles sont stationnaires en ce qui concerne mon frère. Le médecin trouve qu'il y a un léger mieux mais estime qu'il faudrait une dizaine de jours avant d'espérer un quelconque rétablissement. Enfin, il faut être satisfait que cela n'ait pas tourné plus mal... Mais voici la pauvre Madame S. l'amie de mon frère malade en ce moment. Bien qu'elle n'ait pu se tenir debout depuis longtemps, je croyais malgré tout qu'elle était en voie de se rétablir depuis la dernière crise affreuse dont je vous avais parlé. Je me trompais: depuis Nice, le rhumatisme qui a failli l'emporter il y a quatre ans et qui ne l'avait jamais complètement quittée s'est transformé en une violente et terrible attaque cardiaque et le médecin redoute qu'une endocardite se déclare... La fièvre est des plus violentes et l'agitation exténue. Et je suis bien navré comme vous vous en doutez de cette recrudescence soudaine et alarmante de cette maladie que je croyais calmée. Comme tout cela est lugubre mon bon vieux et imaginez dans quelle atmosphère je vis depuis trois mois!

P.D.

Querido amigo;

Las noticias siguen estables en cuanto a mi hermano. El médico ve que hay una ligera mejora, pero estima que haría falta diez días más para ver cualquier recuperación. Por fin, hay que estar satisfecho de que las cosas no hayan ido a peor.... Pero aquí en este momento está la señora S., la amiga de mi hermano enfermo. Aunque no puede ponerse de pie desde hace mucho tiempo, yo pensaba que a pesar de todo estaba en proceso de recuperación desde su última crisis horrible de la que os hablé. Me equivoque: desde Niza, el reumatismo que estaba a punto de llevarle hace cuatro años y que nunca le había dejado completamente, se ha convertido en un violento y terrible ataque cardíaco y el médico teme que sufra de endocarditis.... La fiebre es muy alta y la agitación agotadora. Y estoy muy fastidiado como sabéis de este recrudecimiento brusco y alarmante de esta enfermedad que creía calmada. ¡Imagínate querido amigo en qué ambiente vivo en estos tres meses!

P.D.

Carta sin fecha

Cher ami,

J'ai été désolé de vous manquer de si peu ce matin. J'étais descendu me faire raser. Et je suis revenu sur vos talons. Je vous remercie Mademoiselle Laura et vous au nom du malade qui, si vous l'avez vu, a eu certainement l'air de vous sembler au-dessus de lui-même. C'est la fièvre. La température était de 39,5° hier au soir et bien que ce matin cela soit redescendu d'un degré, il n'était pas encore d'une intellectualité bien brillante. Aujourd'hui, je le trouve mieux : il souffre moins, est moins abattu et se nourrit un peu. Mais il faut compter avec ce genre de maladies au moins une semaine avant qu'il soit à peu près rescapé, si tout va bien comme je l'espère. Aussi, m'est-il bien difficile d'aller vous voir et j'en frémis. Si vous étiez bien bien gentils, plus gentils encore que vous n'êtes (si c'est possible !), vous attendriez ma délivrance. En tous cas, venez demain vers midi, si vous feriez cela, alors vers 15 heures, j'y serais sûrement ! Et défense d'apporter des fleurs ! C'est bon pour les dames : ce qui n'empêchera pas que c'est charmant d'y avoir pensé ! A demain j'espère et tendresse à tous !

P.D.

Querido amigo;

Siento haberos dejado un rato por la mañana. Baje para afeitarme. Y después os seguí. Te agradezco Laura y en nombre del enfermo que lo hayas visto así, no estaba en su mejor día. Es la fiebre. Su temperatura era 39,5° ayer por la noche, aunque hoy ha bajado un grado y no tenía una comprensión brillante. Hoy lo veo mejor, esta menos cansado y come un poco. Pero hay que contar con esta enfermedad al menos una semana más para que este a salvo, es lo que espero. Además, tampoco puedo ir a veros y me duele. Si sois amables, más amables de lo que lo sois (si es posible) esperad mi liberación. De todas formas, llegáis mañana sobre las doce, y si lo hacéis yo a las quince horas estaré seguramente. ¡Y no traer flores! Es bueno para las señoras, pero no estaría mal no traerlas, ¡pensar en ello! ¡Hasta mañana, espero y cariño a todos!

P.D.

Martes (carta sin fecha)

Cher ami,

Ne m'attendez pas ce soir : je ne peux pas quitter la maison où me retient Adrien dont l'état de santé ne rassure pas, avec un peu de congestion, de fièvre et même parfois des abrutissements. Je suis désolé en pensant que c'était sans doute la dernière soirée. Si cela va mieux demain, je viendrais un instant vers 19h30. Mais je crois, d'après ce que dit le médecin, qu'il faut compter entre cinq et six jours avant que le malade soit rétabli. Ne comptez donc pas trop sur moi demain. D'ailleurs je vous enverrais une note pour vous dire ce qu'il en est et si vous devez m'attendre. J'espère encore que vous ne partirez pas jeudi sans que nous nous soyons revus ! Ce serait plus amusant que décevant. Je vous aime tous !

P.D.

Querido amigo;

No me esperéis esta tarde: no puedo salir de casa, el estado de salud de Adrián me lo impide, tiene un poco de congestión, de fiebre, embrutecimientos. Siento pensar que va a ser la última noche. Si todo va mejor mañana, iré un momento a las 19.30. Pero creo según lo que dice el médico, que hay que esperar, entre cuatro y cinco días para que el enfermo se recupere. No contéis conmigo mañana. Por cierto, os enviaré una nota para informaros y para que sepáis si hace falta esperarme. Sigo creyendo que ¡No os vais a marchar el jueves sin que nos veamos! ¡Sería más divertido que decepcionante! ¡Os quiero a todos!

P.D.

Martes (carta sin fecha)

Cher Maître,

En effet, Madame Chausson m'écrit. Elle m'invitait pour aujourd'hui. J'ai répondu que je ne pouvais pas. La partie est remise à la semaine prochaine, J'attends qu'elle me dise le jour et nous verrons ensuite s'il vous convient à vous. Dites à votre papa de se soigner soigneusement ; à votre maman de veiller à ce qu'il se soigne ; à votre sœur de l'aider et à vous d'aider votre sœur. Il faut que Dimanche, il aille très bien. Sans cela, je vous jouerais toute la Catalane pour vous punir...gare ! A ce propos, si vous vous décidez à épouser la brune pour le faire vérifier très vite avec votre horoscope, ne manquez pas de m'avertir dès que vous serez rassuré! Mes deux mains serrant les huit vôtres et je me mets à vos huit pieds.

Bonnes nouvelles de Francis revenu
aujourd'hui du lac de Thoune.

P.D.

Querido maestro;

En efecto, Madame Chausson me ha escrito. Me había invitado hoy. La conteste que no podía. Mi salida está retrasada hasta la semana que viene. Espero que me diga el día y veremos luego si te viene bien a ti. Dile a tu padre que se cure bien y a tu madre que vele por que se cure, a tu hermana que la ayude y tú ayuda a tu hermana. El domingo tiene que sentirse muy bien. Si no es así, ¡Os tocaré la Catalana completa para castigaros...! ¡Ojo! Por cierto, si decides casarte con la morena, avísame para consultar los horóscopos, infórmame, ¡Cuando lo tengas claro! Les doy mi mano y me pongo a sus pies.

Buenas noticias de Francis que vuelve hoy del lago de Thoune.

P.D.

Lunes (Carta sin fecha)

Cher ami,

En raison du temps incertain, nous sommes convenus Jacques Durand et moi de remettre à une prochaine fois ma visite à Fontainebleau. Je suis donc libre demain et si vous ne m'enjoignez pas de ne plus remettre les pieds chez vous, je viendrais à 19h30. Je vous dévore tous de tendresse ! (J'irai chez Sahra à 16h30).

P.D.

Querido amigo,

Por culpa del mal tiempo, hemos acordado Jacques Duran y yo posponer nuestra próxima visita a Fontainebleau. Entonces, estoy libre mañana y si no me lo impides estaré a las 19.30 en tu casa. ¡Con todo mi cariño! (Iré a ver a Sahsa a las 16.30).

P.D.

Sábado (Carta sin fecha)

Cher ami,

Je reçois de Fontainebleau une amicale injonction de m'exécuter ! Il ne pleut pas...C'est absolument marrant ! Comprenez, excusez et ne m'attendez pas demain. Mais conservez ma mémoire...Je serai "par la pensée" au milieu de-vous à 19h30 exactement. J'ai des nouvelles meilleures de Francis, vous aussi bien sûr. Rien ne pourrait me donner plus de joie que d'apprendre qu'il va mieux et que tout danger est écarté.

A vous, à tous les vôtres, mes tendresses et hommages en attendant l'autre dimanche.

P.D.

Querido amigo;

¡He recibido de Fontainebleau una afectuosa invitación para actuar! No llueve... ¡Es absolutamente curioso! Lo siento, entiéndeme, no me esperes mañana. Piensa en mí, vais a estar en mi mente a las 19.30 exactamente. Tengo noticias de Francis. Estoy muy contento de saber que está mejor y que todo peligro está descartado.

A ti y a los tuyos mis cariños y homenaje, a la espera del próximo domingo.

P.D.

Jueves (Carta sin fecha)

Cher ami,

Je viendrai vous demander à dîner et vous faire mes adieux (hi hi hi !) demain soir vendredi à 19h30. D'ici là, mes salutations à tous!

P.D.

Querido amigo;

Vuelvo a invitarte a cenar y para despedirme (jjajaja!) mañana viernes por la noche a las 19.30. Mientras, ¡Mis mejores saludos a todos!

P.D.

Lunes (carta sin fecha)

Cher ami,

Bravo pour hier ! J'ai vraiment eu beaucoup de plaisir à entendre votre "affiche musicale". Et le public aussi. On chantait :



Derrière mon dos jusque dans la rue Montmartre. J'ai vu des amis enchantés. Il faut écrire le reste. A jeudi pour les détails et affectueusement vôtre.

P.D.

Querido amigo;

¡Bravo por lo de ayer! He disfrutado mucho escuchando vuestra actuación. El público también. Cantaban:



Desde donde estaba hasta la calle Montmartre. He visto amigos encantados. Hay que escribir la continuación. Hasta el jueves, con todo mi cariño.

P.D.

ANEXO II.

Borrador manuscrito. Manuel de Falla: *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas*. Granada, Archivo Manuel de Falla, LXXXVIA2.

(Soprano voice)

Voice

C

Handwritten musical score for various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), and Violins (V.). The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including circled notes and markings like "mf" and "p".

Chimpanzees de l'Asie, selon Pictet
El Tam-tam comme en voyez y en les Trains.

Handwritten musical score for Cello (Cel.), Double Bass (B.), and other instruments. The score includes various musical notations and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including circled notes and markings like "mf" and "p".

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando). There are some corrections and scribbles over the original notation.

Handwritten musical notation on three staves. A blue 'X' is marked on the first staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles over the original notation.

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles over the original notation.

Handwritten musical notation on three staves. A blue 'X' is marked on the first staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles over the original notation.

Handwritten musical notation on three staves. A red circle is drawn around a section of the notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles over the original notation.

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles over the original notation.

ANEXO III.

Instrumentación definitiva.

Manuel de Falla: *Homenajes: No. 4. A Paul Dukas.*



c

o intenso ma dolce